
DER NEUE PAULY
Supplemente

Herausgeber:

Hubert Cancik
Manfred Landfester
Helmuth Schneider

DER NEUE PAULY
Supplemente Band 5

Maria Moog-Grünewald (Hrsg.)

Mythenrezeption

Die antike Mythologie
in Literatur, Musik und Kunst
von den Anfängen bis zur Gegenwart

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart • Weimar

Mitglieder der wissenschaftlichen Redaktion:

Joachim Harst, M.A.
Anke Kramer, M.A.
Tobias Schmid
Dr. Steffen Schneider

Gefördert durch großzügige Finanzierung der
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung

Fritz Thyssen Stiftung
FÜR WISSENSCHAFTSFÖRDERUNG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN: 978-3-476-02032-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung, Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2008 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Dörr und Schiller GmbH, Stuttgart
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany
September 2008

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhalt

Vorbemerkung	VII
Verfasserinnen und Verfasser	IX
Beiträge A–Z	1
Auswahlbibliographie	679
Abkürzungsverzeichnis	
A. Allgemein	683
B. Bibliographie	684
C. Quellen	687
D. Quelleneditionen	696
Abbildungsverzeichnis	697
Register	
A. Mythische Figuren	705
B. Personen	716

Vorbemerkung

Mythenrezeption präsentiert in ausführlichen Artikeln die Wirkung und Rezeption herausragender Figuren der griechisch-römischen Mythologie. *Mythenrezeption* berücksichtigt weder reine Personifikationen noch historische Figuren, mythische Orte, geschichtliche Ereignisse. *Mythenrezeption* geht über die übliche Nomenklatur von Künstlern, Werken, Jahren und die Nennung von eher äußerlich bleibenden Details mythographischer und ikonologischer Natur hinaus, macht sich statt dessen zum Programm, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte einzelner mythischer Figuren von der frühen Antike bis in die Gegenwart vornehmlich in den drei Disziplinen der Literatur, der Kunst und der Musik zu untersuchen. Dabei steht die Funktionalisierung mythischer Figuren als Reflexionsmedien von Kunst bzw. ästhetischer und philosophischer Programmatik im Vordergrund; so ergibt sich ein neuer Zusammenhang der Rezeptionsgeschichte, durch den neue Forschungsakzente gesetzt werden. Daneben kommt auch die Rezeption der Mythen in Psychologie und Ethnologie sowie ihre Aufnahme in die »neuen« Medien Film, Comic und Werbung zur Sprache.

Demgemäß berücksichtigen die in der Regel umfangreichen Artikel je nach Gegebenheit folgende Aspekte:

- die historische, ästhetische und ideologische Kontextualisierung der mythischen Figur von den Anfängen bis in die Gegenwart;
- die intertextuellen bzw. interdisziplinären Verweisungen;
- die epochenspezifische Bedeutung einzelner Figuren;
- die gattungs- und medienspezifische Relevanz einzelner Figuren;
- die Indienstnahme einzelner mythischer Figuren für politische, psychologische bzw. psychoanalytische, philosophische, allgemein ideologische Interessen.

Im Idealfall vermag der einzelne Artikel zur Geschichte einer mythischen Figur, mithin ihrer spezifischen Rezeption in den Künsten sowie ihrer Inanspruchnahme durch weitere Disziplinen, in nuce eine Geschichte europäischer (und überseeischer) Kultur zu entfalten. Demgemäß sind übergeordnete Gesichtspunkte bestimmend für die Darstellung und deren Gliederung. Dies hat zur Folge, daß nicht jedes einzelne Rezeptionsdokument verzeichnet wird, vielmehr exemplarisch an herausragenden (Text-)Zeug-

nissen Filiationen, Brüche, auch neue Zusammenhänge aufgezeigt werden. Über die Kenntnis der spezifischen Rezeptionen mythischer Figuren hinaus sollen die einzelnen Artikel aber auch neue Einsichten vermitteln von den jeweiligen in Rede stehenden künstlerischen, auch philosophischen Werken. So ist es auch nicht die schiere Rezeption, die verzeichnet ist, sondern die jeweilige und einmalige Funktion der Rezeption für das betreffende Werk.

Die Besonderheit des Lexikons zur Mythenrezeption liegt somit darin, Wirkung und Rezeption der wichtigsten Figuren der griechisch-römischen Mythologie erstmalig in großangelegten Einzelartikeln zu präsentieren. Doch stellt das Lexikon nicht allein in konzentrierter Form eine Summa der antiken mythischen Figuren und ihrer Rezeption dar; es nimmt auch kritisch die vorliegende Forschung auf und weist in eigenständigen Reflexionen über den aktuellen Forschungsstand hinaus. Es versteht sich damit auch als ein Beitrag zu einer Kulturwissenschaft, die die Historizität ihres Gegenstandes im Blick hat.

Der Aufbau eines Lemmas entspricht meist dem nachfolgenden Schema:

- Namen in griechischer wie lateinischer Version; kurze Charakteristik der mythischen Figur;
- Präsentation des antiken Mythos in seiner wirkmächtigsten Version, ggf. mit geographischen und historischen Varianten (unter Angabe der antiken Quellen);
- ggf. religionsgeschichtliche Deutung;
- Rezeption der mythischen Figur in Text und Bild in der Antike;
- Rezeption der mythischen Figur in Text und Bild ab der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit;
- Rezeption der mythischen Figur ab der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart in Literatur, Kunst und Musik usw. (nach Möglichkeit nach epochalen, ideologischen, ästhetischen Gesichtspunkten korreliert).

Die Darstellung des Mythos konzentriert sich in aller Genauigkeit auf diejenigen Eigenschaften bzw. Attribute und Taten der Figur, die für die Rezeption besondere Bedeutung haben. Für die geschichtliche Rezeption steht besonders deren epochen- und gattungsspezifische Betonung und Variation im Mittelpunkt, auf die auch politische, kirchliche und wissenschaftliche Vermittlungsinstanzen Einfluß üben. Gewinnt

ein Mythos epochale Bedeutung, so wird entsprechend deutlicheres Gewicht auf interdisziplinäre bzw. intertextuelle Bezugnahme und Ausdifferenzierung gelegt. So ergibt sich häufig das Bild eines flexiblen Mythos, der den literarischen bzw. bildnerischen Interessen der rezipierenden Kunstform angepaßt werden kann, darüber hinaus aber auch häufig einen politischen oder allgemein ideologischen Gehalt transportiert, nahezu immer aber durch Zitat und Variation die Form von Überlieferung selbst thematisiert.

Mythenrezeption ist aus Gründen der Praktikabilität ein einbändiges Lexikon; mithin ist der Raum beschränkt, und infolgedessen war in allen Bereichen eine Auswahl zu treffen. Fehlendes ist somit nicht einem Mangel an Kenntnis geschuldet, vielmehr der Notwendigkeit zur Verknappung und der lexikali-

schen Nutzung. Das gilt für das Dargestellte nicht anders als für die Darstellung selbst.

Mythenrezeption verdankt Genese, Planung und Realisierung

- der finanziellen Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung;
- der wissenschaftlichen Redaktion von Joachim Harst, M. A., Anke Kramer, M. A., Tobias Schmid, Dr. Steffen Schneider;
- der technischen Redaktion von Jan Söhlke, M. A.;
- dem Forschergeist aller nachfolgend genannten Verfasserinnen und Verfasser der Lemmata;
- der Betreuung durch den Verlag J. B. Metzler, näherhin durch Frau Dr. Brigitte Egger.

DIE HERAUSGEBERIN

Verfasserinnen und Verfasser

Christiane **Ackermann** (Tübingen): Silen, Satyr
 Beatrice **Baldarelli** (Eichstätt): Agamemnon und Klytaimnestra; Atreus und Thyestes
 Manuel **Baumbach** (Zürich): Hero und Leander
 Frank **Bezner** (Berkeley): Herakles; Kronos
 Doerte **Bischoff** (Münster): Philomela und Prokne
 Angelika **Corbineau-Hoffmann** (Leipzig): Medeia
 Robert **Cramer** (Wuppertal): Hektor
 Eva **Dewes** (Saarbrücken): Atalanta
 Kirsten **Dickhaut** (Gießen): Kastor und Polydeukes; Minotauros
 Heinz J. **Drügh** (Frankfurt am Main): Marsyas
 Marc **Föcking** (Hamburg): Artemis; Endymion
 Julie **Freytag** (Hamburg): Philomela und Prokne
 Bettina **Full** (Bamberg): Aphrodite; Eros
 Johannes **Göbel** (Tübingen): Elektra
 Susanne **Gödde** (Berlin/München): Achilleus
 Bernhard **Greiner** (Tübingen): Amphitryon und Alkmene; Daidalos und Ikaros; Penthesileia
 Max **Grosse** (Tübingen): Phaidra
 Joachim **Harst** (Tübingen): Daidalos und Ikaros; Pandora; Theseus
 Berthold **Hinz** (Kassel): Persephone; Sirenen; Sisyphos
 Helmut **Hühn** (Jena): Oidipus
 Bernhard **Huss** (München): Hermes; Orpheus
 Nicola **Kaminski** (Bochum): Chariten
 Bert **Klein** (Tübingen): Iphigeneia
 Anke **Kramer** (Newcastle upon Tyne): Nymphen
 Christiane **Krause** (Hamburg): Zeus
 Barbara **Kuhn** (Konstanz): Kirke
 Ines **Lauffer** (Frankfurt am Main): Poseidon
 Tobias **Leuker** (Augsburg): Eos; Kentauren; Kephalos und Prokris; Pomona
 Dimitri **Liebsch** (Atlanta): Aias
 Eckhard **Lobsien** (Frankfurt am Main): Odysseus
 Solveig Kristina **Malatrait** (Rostock): Iason und die Argonauten
 Heidi **Marek** (Marburg): Narkissos

Dieter **Martin** (Freiburg): Pygmalion
 Gunther **Martin** (Oxford): Hera
 Volker **Mergenthaler** (Marburg): Gorgo; Perseus
 Maria **Moog-Grünwald** (Tübingen): Aktaion
 Christian **Moser** (Amsterdam): Amazonen; Demeter
 Gernot Michael **Müller** (Augsburg): Galateia und Polyphemos; Moiren
 Katharina **Münchberg** (Trier): Daphne
 David **Nelting** (Bochum): Danaë; Phaëthon
 Ruth **Neubauer-Petzoldt** (Regensburg): Hephaistos
 Maria **Oikonomou** (München): Telemachos
 Angela **Oster** (München): Niobe
 Marion **Oswald** (München): Pyramos und Thisbe
 Andrejs **Petrowski** (Tübingen): Iphigeneia
 Gerhard **Regn** (München): Dionysos
 Almut-Barbara **Renger** (Frankfurt am Main/Cambridge, Massachusetts): Europa
 Jörg **Robert** (Würzburg): Pan
 Renate **Schlesier** (Berlin): Ariadne
 Christoph **Schmälzle** (Berlin): Athena
 Tobias **Schmid** (Tübingen): Pandora
 Steffen **Schneider** (Tübingen): Helena; Leda; Paris
 Jan **Söffner** (Berlin): Antigone; Musen
 Brigitte **Sölch** (Augsburg): Ganymedes
 Jörn **Steigerwald** (Bochum): Psyche
 Christine **Tauber** (Bonn): Andromache; Cassandra
 Philipp **Theisohn** (Tübingen): Dido und Aineias; Prometheus
 Anneke **Thiel** (Osnabrück): Midas
 Stefan **Tilg** (Bern): Orestes
 Martin **Vöhler** (Berlin): Oidipus
 Ulrich **van Loyen** (München): Apollon; Dionysos
 Isabel **von Ehrlich** (München): Danaë; Phaëthon
 Peter **von Möllendorff** (Gießen): Alkestis und Admetos
 Jutta **Weiser** (Duisburg-Essen): Adonis
 Jan-Henrik **Witthaus** (Duisburg-Essen): Ares
 Sebastian **Wogenstein** (Storrs, Connecticut): Kadmos

Achilleus

(Ἀχιλλεύς, ἄχιλλεύς, lat. Achilles)

A. Mythos

Entscheidend für das Verständnis des A. ist das, was er nicht wurde bzw. beinahe geworden wäre: der Überwinder des Zeus und damit der mächtigste Gott des griech. Pantheons. Als die Orakelgöttin Themis prophezeit, daß aus einer Verbindung der Thetis mit Zeus ein Sohn hervorgehen werde, der den Göttervater stürzen wird, verzichtet Zeus auf Thetis und verheiratet sie mit dem sterblichen Peleus. Aus dieser Verbindung geht A. hervor, dessen Tod im Kampf Themis ebenfalls voraussagt (Pind. I. 8,31–37; vgl. Hom. Il. 20,125–128). Aufgrund dieser Vorgeschichte akzentuieren nahezu alle Auseinandersetzungen mit dem Stoff A.' Lebensgeschichte im Konfinium von Sterblichkeit und Göttlichkeit einerseits, von schicksalhafter Bestimmung und deren Erfüllung durch exzessive Emotionalität andererseits.

Zu den für die nachantike Rezeption einschlägigen, jedoch zeitlich unterschiedlich tradierten Episoden von A.' Leben gehören:

(1) Thetis' Versuch, ihren Sohn unsterblich zu machen (Hes. fr. 300 Merkelbach/West; Apoll. Rhod. 4,865–879), dessen berühmteste Variante die zuerst bei Statius erwähnte Feiung gegen die Sterblichkeit durch das Eintauchen in den Unterweltfluss Styx (Stat. Ach. 1,134 und Stat. Ach. 1,269) darstellt, aus der die sprichwörtliche Verwundbarkeit von A.' unbenetzt gebliebener Ferse resultiert. (2) Erziehung des jungen A. durch den in der Wildnis des Pelion lebenden Kentauren Cheiron (Hom. Il. 11,830–832; Pind. P. 6,19–27). (3) Skyrosepisode: Thetis will ihren Sohn vor dem prophezeiten Tod vor Troja bewahren und beschließt, ihn als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Königs Lykomedes auf der Insel Skyros zu verstecken. Hier verliebt sich A. in die Königstochter Deidameia, die er heimlich schwängert. Als Odysseus und Diomedes ihn für den Kampf gegen Troja gewinnen wollen und unter die mitgebrachten Geschenke Waffen und Rüstung mischen, greift A. spontan zu den Waffen und verrät so seine männliche Identität (zuerst in den nicht erhaltenen *Skyriem* des Euripides; ausführlich in Statius' *Achilleis*). A. läßt die schwangere Deidameia zurück und zieht nach Troja. Nach seinem Tod wird der auf Skyros gezeugte Sohn Neoptolemos (auch: Pyrrhos) ebenfalls nach Troja geholt.

(4) Für A.' zentrale Rolle im Kampf um Troja wurde die *Ilias* bestimmend: Als der Apollonpriester Chryses seine Tochter, die Beutefrau Agamemnons

(Agamemnon und Klytaimnestra), zurückverlangt, schlägt dieser die Bitte aus, woraufhin das griech. Heer von einer durch Apollon gesandten Pest befallen wird. Agamemnon verlangt schließlich als Ersatz für Chryseis die Beutefrau des A., Briseis. Aufgrund dieser Kränkung seiner Ehre zieht A. sich aus dem Kampf zurück und ist trotz des Einlenkens Agamemnons (Hom. Il. 9) erst wieder bereit zu kämpfen, als sein Freund Patroklos von Hektor getötet wird (Hom. Il. 16–18). A. tötet nun zahlreiche Trojaner, schließlich auch Hektor, und besiegelt damit den Untergang Trojas, doch auch seinen eigenen Tod (Hom. Il. 18–22). (5) A.' Tod ist das am disparatesten überlieferte Ereignis seiner Biographie: Während in der *Ilias* immer wieder vorausgesagt wird, daß er durch Apollon (Hom. Il. 21,273–283) bzw. gemeinsam durch diesen und Paris (Hom. Il. 22,356–359; 19,408–417) im Kampf vor den Mauern Trojas fallen wird, läßt die spätere Tradition A.' Liebe zur trojanischen Königstochter Polyxena zur Ursache für seine Ermordung aus einem Hinterhalt werden. Neben der Version der *Odyssee*, die von Thetis' Trauer um A. berichtet und diesen in der Unterwelt zeigt (Hom. Od. 11 und 24), gibt es die möglicherweise ältere Variante, nach der Thetis ihren Sohn nach seinem Tod auf die im Schwarzen Meer gelegene Insel Leuke entrückt, wo er 'selig' fortlebt und Kult genießt (*Aithiops* nach Prokl. Chr. 4 West).

(6) Zahlreiche Liebesbeziehungen konterkarieren A.' Karriere als Krieger: Neben den o.g. Verbindungen zu Deidameia, Briseis und Polyxena ist die von Agamemnon in Aulis geplante Scheinhochzeit mit der zum Opfer für Artemis bestimmten Iphigeneia zu nennen. Des weiteren verliebt sich A. in die auf trojanischer Seite kämpfende Amazonen-Königin Penthesileia , nachdem er sie getötet hat (*Aithiops* nach Prokl. Chr. 1 West; Prop. 3,11,13–16; s.u. B.1.1.). Bereits in den *Kyprien* (Prokl. Chr. 11 West) gibt es das in der Antike schemenhaft bleibende, doch in der modernen Rezeption beliebte Motiv einer Begegnung zwischen A. und Helena , die nach Pausanias (Paus. 3,19,3) zu seiner Gefährtin auf der Insel Leuke wird (was ebenfalls von Medeia berichtet wird). Es ist auffällig, daß keine der erwähnten Frauen A. dauerhaft begleitet – sie alle fungieren entweder als verlorene bzw. verlassene oder unerreichbare Objekte seines Begehrens im Diesseits (Deidameia, Iphigeneia, Polyxena, Penthesileia) oder als schemenhafte Gefährtinnen im Jenseits (Medea, Helena).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Von der in der gesamten Antike dominanten Überlieferung eines nach seinem Tode fortlebenden A. setzt Homer sich gezielt ab. In der *Ilias* steht A. von Anfang an im Schatten des Todes, weshalb er häufig als »tragischer« oder »sterblicher« Held klassifiziert wird [33]. Als Kompensation der Sterblichkeit setzt Homer in der *Ilias* an die Stelle des Elysiums den »unvergänglichen Ruhm« durch die Dichtung (Hom. II. 9,413; vgl. [28]), während A. in der *Nekyia* der *Odyssee* (Hom. Od. 11,488) ein langes, aber ruhmloses Leben der Herrschaft unter den Toten vorzieht. A.' Handeln wird in der *Ilias* nahezu ausschließlich durch seinen Zorn (*ménis*) motiviert, Ausdruck seiner verletzten Ehre und seines Gerechtigkeitsstrebens. Doch ebenso wie seine durch Agamemnon gekränkte Ehre zunächst den Rückzug aus dem Kampf motiviert (Hom. II. 1), so führt ihn der Wunsch nach Wiederherstellung der Ehre des von *Hektor* getöteten *Patroklos* später in den Kampf zurück (Hom. II. 18) und zur tödlichen Rache an *Hektor* (Hom. II. 22). Am Ende des Epos (Hom. II. 24) ermöglicht *éleos* (Mitleid, Jammer) gegenüber *Priamos* die Herausgabe von *Hektors* Leichnam und damit einen Kontrapunkt zur Verhärtung und Isolierung durch den Zorn [27].

Anders als Homer greifen die griech. Lyriker das Motiv von A.' seligem Fortleben im Jenseits auf: Dies deutet sich in *Alkaios'* Bezeichnung des A. als »Herrscher« über das *Skythenland* an (fr. 354 Lobel/Page; die Deutung als Gott [14] überzeugt jedoch nicht; vgl. [15]) und ist evident in seiner Lokalisierung im Elysium zusammen mit *Medeia* bei *Ibykos* (fr. 10 PMG) und *Simonides* (fr. 53 PMG) sowie auf der Insel der Seligen bei *Stesichoros* [10]. In *Pindars* Oden fungiert A. als Paradigma höchster Leistung (Pind. N. 3,43–52; 6,45–54; Pind. I. 5,34–45; 8,47–55a), der Eingeschränktheit menschlichen Glücks durch den Tod (Pind. P. 3,100–103), dessen Kompensation durch Gesang (Pind. I. 8,56a–60) oder der Unsterblichkeit (Pind. Ol. 2,79f.; Pind. N. 4,49f.). In der philosophischen Logik erhält A. einen Platz durch eine der Bewegungsaporien des *Zenon* (29 A 26 DK = Aristot. phys. 9,239b14–18), nach der A. trotz seiner sprichwörtlichen Schnelligkeit nicht in der Lage ist, eine Schildkröte einzuholen.

Nur in einer einzigen erhaltenen Tragödie, der *Iphigenie in Aulis* des *Euripides*, begegnet A. als handelnde Person [26] (*Iphigeniea*). Zu den verlorenen Dramen des *Aischylos* zählen je eine Tragödie über den Kampf mit *Memnon* (*Psychostasia*, »Seelenwägung«) und den Streit um A.' Waffen (*Hóplōn krtis* &

Aias) sowie eine Trilogie mit dem Titel *Achilléis*, aus der bes. A.' beharrliches Schweigen gegenüber der Gesandtschaft sowie sein homoerotisches Verhältnis zu *Patroklos* berühmt wurden (Aischyl. fr. 134a und 135 Radt; vgl. [8]). Obwohl A. in den Tragödien des *Sophokles* kaum als handelnde Figur auftrat, wurde (der homerische) A. von B. Knox als »prototype to all Sophoclean heroes« bezeichnet [19. 66]. Von den nicht erhaltenen Tragödien des *Euripides* behandelten *Telephos* und *Die Skyrier* Episoden aus A.' Leben. Die *He-kabe* handelt vom Opfer der *Polyxena*, das der Geist des A. fordert, und in *Iphigenie in Aulis* findet sich eine meist als Entheroisierung aufgefaßte Adaption des homerischen A. [19. 103] (vgl. [22. 27]), wobei *Iphigenies* Entscheidung, für die Griechen in den Tod zu gehen, vor der Folie von A.' eigenem, aber ganz anders motiviertem Tod vor *Troja* entfaltet wird.

Radikal neu ist *Platons* Wertung von A.' Tod im Rahmen einer normativen Ethik. Zwar wird A.' Disposition zu Klage und Leidenschaft als unangemessen aus dem Idealstaat eliminiert, da sie ein falsches Bild vom Tod vermittele (Plat. rep. 386c–387a; vgl. 603e–604e und 605c–e), doch wird sein Aufenthalt auf den Inseln der Seligen in eine Belohnung für die Bereitschaft zum Liebestod umgedeutet (Plat. symp. 179c), den er weniger fürchte als den schlechten Ruf (Plat. apol. 28c1–d5). Diese »Ethisierung« der Figur [19. 106] findet eine Parallele in der (bereits bei *Homer* angelegten) Zeichnung des A. als Prototyp der Wahrhaftigkeit im Gegensatz zum Lügner *Odysseus* (Plat. Hipp. min.). Ein ähnliches Verständnis der Figur dokumentiert die enkomastische Rhetorik, in der A. zum exemplarischen Gegenstand avanciert (Aristot. rhet. 1359a3–5; 418a33–7; vgl. Quint. inst. 3,7, 12; 8,4,24; 10,1,65; 12,11,27; Cic. de orat. 3,57). Anders als für *Platon* schließen sich jedoch für *Aristoteles* A.' Jähzorn und Schroffheit einerseits und seine ethische Auszeichnung andererseits nicht aus (Aristot. poet. 1454b14f.).

In der hellenistischen griech. Literatur wird A. keiner entscheidend neuen Deutung unterzogen (vgl. Kall. h. Apoll. 20f.; Apoll. Rhod. 4,865–879). Überwiegend kritisch und düster fallen die Interpretationen der röm. Autoren aus [35]: Während die nur in wenigen Fragmenten überlieferten Tragödien des *Ennius* (*Achilles* und *Hectoris Lytra*) und *Accius* (*Myrmidones*, *Achilles*, *Epinausimachia*) vermutlich A.' durch Trotz und Stolz verursachte Isolation vor *Troja* ins Zentrum rückten, akzentuiert *Catull* in der an A.' Schicksal erinnernden Klage der Mütter um ihre gefallenen Söhne, von der die *Parzen* singen, die Verschränkung von A.' Ruhm und seinem frühen Tod (Catull. 64,338–352). In *Vergils Aeneis* wird A. als Kontrastfolie für die *pietas* des *Aineias* zunächst auf seine Mordlust reduziert (Verg. Aen. 1,30; 3,87;

1,456–485), doch wird diese Zuschreibung konterkariert, wenn am Ende des Epos *Aeneas'* Gegner *Turnus* mit Zügen des unterliegenden *Hektor* ausgestattet wird, wodurch *Aeneas* zum siegreichen A. avanciert [18]. Auch bei *Horaz* (Hor. carm. 4,6,1–24; Hor. epist. 2,2,42; Hor. ars 120–122), *Ovid* (Ov. met. 12,157–163: Sieg über *Cygnus*; Ov. met. 13,1–398: Streit des *Aias* und des *Odysseus* um A.' Waffen) und *Seneca* (Sen. Tro.) ist A. durch Grausamkeit charakterisiert und entbehrt der emotionalen Vielschichtigkeit, die ihn bei *Homer* auszeichnet. *Ovids* subversiver Umgang mit der Tradition zeigt sich z. B. in der Umkehr des *Briseismotivs*: *Ovid* läßt die Beutefrau *Briseis* (s. o. A.) A.' Untreue beklagen (Ov. epist. 3) und trägt so zum die spätere Rezeption prägenden Bild von A. als einem unsteten Liebhaber bei. *Seneca* zeigt in den *Troades* einen blutrünstigen A. (Sen. Tro. 1162–1164; 1195), der die Vermählung der *Polyxena* mit seiner Asche fordert [19. 188–194]. Eine kritische Bewertung von A.' extremer Leidenschaftlichkeit nimmt auch *Cicero* vor, der seinen Zorn aus stoischer Sicht als Krankheit (*insania*) und als Gegenteil der Weisheit diagnostiziert (Cic. Tusc. 3,18).

Die spätestens seit *Ovids Amores* (Ov. am. 1, 681–704; 2,711–716) virulente Überblendung der Themen Krieg und Liebe wird in *Statius'* unvollendetem Epos *Achilleis* entfaltet, dessen vollendete Teile A.' Kindheit und Jugend behandeln. A.' Verkleidung als Mädchen dient hier dazu, seine Männlichkeit und damit seine »wahre« Natur umso eruptiver hervorbrechen zu lassen. Die Analogie von sexueller und kriegerischer Gewalt bzw. Leidenschaft schlägt sich auch im Motiv des durch die Liebe zu *Penthesileia* besiegtens *Aias* nieder (Prop. 3,11,13–16; vgl. 2,8,29–38). Neben kritischen Auseinandersetzungen mit A.' säkularem Status als Krieger und Mann finden sich in der kaiserzeitlichen Literatur auch Hinweise auf seine kultische Verehrung (Plin. nat. 5,125: *Troas*; 10,78: *Leuke*; *Dion Chrys.* 36,9,14: *Olbia*, A. als *Heros* und *Gott*; *Paus.* 3,19,11–13: *Leuke*; 3,20,8 und 24,5: *Sparta*; 6,23,3: *Elis* [12]; [15]); insbes. *Philostrats* fiktiver Dialog *Heroikos* entwirft eine Geschichte und Phänomenologie des A. kultes von *Homer* über seine Wiederbelebung durch *Alexander den Großen* (vgl. *Plut. Alex.* 8,2) bis zur zeitgenössischen Gegenwart, nach der A. zusammen mit *Helena* auf der unbewohnten Insel *Leuke* lebt und dort gleichermaßen als *Gott* und *Toter* verehrt wird (*Philostr. Hērōikós* 52–57 [4]).

B.1.2. Bildende Kunst

Die etwa tausend seit dem Ende des 8. Jh. v. Chr. bezugten A. denkmäler aus der griech.-röm. Antike (inklusive der Zeugnisse etruskischer Kunst) lassen

sich in etwa zwanzig kanonische Bildthemen gliedern, die die wichtigsten Episoden aus der A. biographie zeigen [6]; [21]; [17]. Unter diesen Themen begegnen zuerst um 700 v. Chr. die *Bergung* von A.' meist übergroß dargestellter Leiche durch *Aias* [21. Nr. 864], die *Verfolgung* des *Troilos* sowie evtl. der Kampf mit *Penthesileia* [22, Text 162]. A.' Feiung in der *Styx* ist mit einer Ausnahme (ein hellenistischer Siegelring belegt, daß es das Motiv bereits vor *Statius* gab [21. Nr. 12]), und seine *Erziehung* bei *Cheiron* (anders als die Übergabe an diesen) ausschließlich in der röm. Kunst dargestellt; *Hinterhalt* und *Tötung* des *Troilos*, das *Brettspiel* mit *Aias* und die *Seelenwägung* vor dem Kampf mit *Memnon* sind allein in der griech. Kunst belegt.

In der frühen Vasenmalerei geht A.' Person fast ganz in der Darstellung und Handhabung seiner Waffen auf. Darüber hinaus besitzt er kaum spezifische Attribute und wird (abgesehen von Namensbeischriften) v. a. durch seine Rolle als Protagonist in den aus der Literatur bekannten Episoden ausgewiesen. Die am häufigsten dargestellten Themen und ihre Deutungsprobleme seien exemplarisch vorgestellt:

(1) Die Ikonographie des bes. in der archaischen Vasenmalerei beliebten *Troilos*abenteurers zeigt A. in voller Rüstung und Bewaffnung, wie er dem trojanischen Knaben hinter einem Brunnenhaus auflauert, ihn in schnellem Lauf verfolgt, vom Pferd reißt und tötet, wobei er ihn auf einigen Bildern sogar enthauptet, um den Trojanern seinen Kopf entgegenzuschleudern [21. Nr. 359a; 360; 363; 364]. Schwer zu klären ist die Frage, ob die der Szene gelegentlich beigegebenen Liebessymbole (*Hahn* bzw. *Hase* [21. Nr. 261; 264; 377]) als Tötungsmotiv eine unerwiderte Liebe zu *Troilos* andeuten [21. Text 73; 94] (vgl. *Lyk. Alex.* 308–313; *Serv. Aen.* 1,474–478). Fest steht, daß die Vasenmaler den Mord als Sakrileg darstellen, indem sie ihn im *Apollon-Heiligtum* geschehen lassen. Daß in der Mehrzahl der Darstellungen dieser Episode auch *Troilos'* Schwester *Polyxena* anwesend ist (bisweilen fehlt *Troilos* sogar ganz, vgl. [21. Text 92f.; Nr. 266; 268]), läßt an das Motiv von deren Opferung an A.' Grab sowie an die literarisch erst spät belegte Liebesbeziehung denken.

(2) Von bes. dramatischer Prägnanz sind die Darstellungen des Kampfes von A. und *Penthesileia* (s. dort B.2.2.), dessen Tragik in der Gleichzeitigkeit von gewaltsamer Tötung und dem die Liebe auslösenden Blickkontakt eingefangen wird.

(3) Unter allen *Ilias*-Szenen am häufigsten wird die Auslösung von *Hektors* Leichnam durch *Priamos* in der Bildkunst dargestellt (sog. Lösung). Für die Vasenmaler v. a. des 6. Jh. wurde jener Moment kanonisch, in dem *Priamos* an den auf einer Kline liegenden A. herantritt und ihn um die Herausgabe seines toten

Sohnes bittet. Hektor ist häufig unter der Kline des A. liegend und mit blutenden Wunden abgebildet. In krassem Gegensatz dazu und zu Priamos' Klagegestus wird A. während eines Mahles gezeigt (z.B. [21. Nr. 656; 659; 658]; vgl. [11. 168–186]). Attische Sarkophage des 2. und 3. Jh. n. Chr. [32] kombinieren Priamos' Bittgang meist mit einem Hinweis auf die Schleifung des noch an A.' Wagen gebundenen Leichnams (z.B. der oft wiederholte Typus Adana [21. Nr. 690]).

(4) Obwohl das Motiv der Entdeckung des A. auf Skyros in der Bildkunst erst seit dem 1. Jh. n. Chr. bezeugt ist (zu zwei nur literarisch überlieferten Originalen aus spätklassischer bzw. frühhellenistischer Zeit [21. Nr. 105; 106]), übertrifft dieses Bildmotiv alle anderen A.-darstellungen an Zahl. Aufschlußreich für seine Funktion ist seine Einbindung in seit der Kaiserzeit zunehmend beliebte A.-zyklen. Die Gegenüberstellung von Skyrosepisode und A.' Streit mit Agamemnon auf zwei pompejanischen Wandgemälden aus der Casa dei Dioscuri [21. Nr. 54; 108; 429; vgl. Nr. 122; 432] unterstreicht die pointierte Deutung des Motivs im Rahmen der A.-biographie: Während sich A. in der Skyrosszene entscheidet, die Waffen aufzunehmen und nach Troja zu ziehen, bildet der Streit mit Agamemnon den Anlaß zu seinem Rückzug aus dem Kampf [37]. Die Bedeutung der Skyrosepisode für die Konstruktion einer konsistenten Biographie zeigt sich auch auf attischen Sarkophagen aus dem 2. und 3. Jh. n. Chr., auf denen sie häufig mit der Erziehung bei Cheiron kombiniert wird – meist gedeutet als Demonstration einer zur *virtus* – nämlich der heroischen Entscheidung für den Tod im Krieg – führenden idealen Erziehung [36]; [30].

Neben Vasen, Mosaiken (vgl. auch den Freskenzyklus der pompejanischen Casa del Criptoportico mit insgesamt neun Darstellungen des A. vor Troja, von der Klage um Patroklos bis zur Lösung Hektors [21. Nr. 481; 489; 496; 546; 548; 552; 573; 614; 675]) und Sarkophagen begegnet A. in einigen wenigen rundplastischen Werken wie der A.-Cheiron-Gruppe [21. Abb. 50] und der A.-Penthesilea-Gruppe [21. Nr. 746] (vgl. Penthesilea B.1.2.; zur Deutung von Polyklets *Doryphoros* als A. [21. Nr. 908]; vgl. Plin. nat. 34,18) sowie auf den sog. Homerischen Bechern aus hellenistischer Zeit (z.B. [21. Nr. 474a; 480a; 494a; 668]). Aus der Kaiserzeit sind die sog. Tabulae Iliacae zu nennen: kleine Reliefs mit ausführlichen Bilderfolgen samt Textzusätzen [21. Nr. 543], deren Funktion als illustrierte Texte oder reine Bilderbücher umstritten ist, schließlich toreutische Werke wie die Silberkanne aus Berthouville (Mitte 1. Jh. n. Chr.) mit Darstellungen von A.' Trauer um Patroklos, der Schleifung und Lösung Hektors sowie A.' Tod [21. Nr. 484; 616; 688; 856] oder der augusteische Silberbecher aus

Hoby in Kopenhagen [21. Nr. 687], der die Lösung Hektors zeigt.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur

In der spätantiken und ma. Literatur wird A.' schicksalhafter Tod zunehmend in ein kausales Verhältnis zur mangelnden Kontrolle seiner Affekte gesetzt. Entscheidenden Einfluß auf diese Transformation der Figur haben – neben der stoischen Philosophie – die vermutlich im 1. Jh. n. Chr. auf Griech. verfaßten, doch nur in lat. Übersetzungen aus dem 4. Jh. erhaltenen fiktiven Trojaberichte des Dares Phrygius und des Dictys Cretensis [3]; [25], die sich als Augenzeugen des Trojanischen Kriegs ausgeben; ihre Texte treten im lat. Westen das gesamte MA hindurch an die Stelle der Homerlektüre. Ins Zentrum von A.' Schicksal vor Troja rückt hier seine Liebe zu Polyxena (vgl. bereits Hyg. fab. 110), die die pflichtgemäße Erfüllung seiner Rolle als Krieger in Frage stellt und ursächlich mit seinem Tod verknüpft wird. Unter dem Vorwand, Polyxena zur Frau zu erhalten, wird A. von den Trojanern unbewaffnet in den Apollon-Tempel gelockt und hinterrücks von Paris ermordet. Deutlicher als Dares weist Dictys die Verantwortung für A.' Tod seiner Unachtsamkeit zu (*Ephemeris belli Troiani* 4,11: »inconsulta temeritas«; vgl. 1,14: »vis inconsulta«). Damit liefert er späteren Autoren eine Vorlage, um A. im Sinne christl. Heilslehren zum Negativexempel für den Sieg der Leidenschaft über die Tugend zu machen [19. 156–158; 160; 204–206]. Unter den spätant. Adaptionen der Trojageschichte sind neben der *Ilias Latina* (1. Jh. n. Chr.) die griech. *Posthomerica* des Quintus Smyrnaeus (3./4. Jh. n. Chr.) zu nennen, die die erste überlieferte ausführliche Darstellung von A.' Liebe zu Penthesilea enthalten, in der Thersites ihn, wie schon in der *Aithiopsis*, als »rasend nach Frauen« (*gynaimanés*) schmäht (Q.Smyrn. 1,726; 1,735). Im Gegensatz zur *Ilias* kulminiert die A.-erzählung – ähnlich wie bei Dion Chrysostomos und Philostrat (s. o. B.1.1.) – hier in Poseidons Versprechen gegenüber Thetis, A. eine Insel im Schwarzen Meer zuzuweisen, auf der er als Gott Ehren empfangen wird (Q.Smyrn. 3,770–780).

Fulgentius gibt um 500 n. Chr. im Zuge der allegorisierenden Mythenexegese als erster eine explizit moralisierende Deutung des A.-mythos (Fulg. myth. 3,721–723): A., der in frühen griech. Naturallegoresen die Sonne vertrat (so bei Metrodoros von Lampskos: 61,4 DK), figuriert zwar bei Fulgentius als »homo perfectus«, der Anteile von Erde bzw. Fleisch (Peleus), Wasser bzw. humor (Thetis) und Feuer bzw. anima (Zeus) besitzt. Der Umstand jedoch, daß die Ferse beim Eintauchen in die Styx unbenetzt und somit ver-

wundbar bleibt, entspricht hier dem Befund, daß sie durch Venen mit dem Sitz der Leidenschaften und der Lust verbunden sei, und zeigt an, daß die Tugend selbst noch des perfekten Menschen den Angriffen der Lust (*libidinis ictibus*) ausgeliefert sei. A.' Aufenthalt auf Skyros und seine in den Tod führende Liebe zu Polyxena demonstrieren dies.

Auf der Basis von Dares Phrygius und Dictys Cretensis sowie vor dem Hintergrund der Lesart des Fulgentius situiert die im 12./13. Jh. florierende Tradition der Trojaromane A. im Spannungsfeld zwischen dem vorbildlichen höfischen Ritter und einem Exempel verderbenbringender Minne. Die trojafreundliche Perspektive vieler ma. Autoren führt zunächst zu einer Verschiebung des Kräfteverhältnisses von A. zu Hektor, der v. a. die Tugend der *triuwe* vertritt, während A. die Sache der Griechen um seiner Liebe willen zu verraten droht. A. wird zum unterlegenen Kämpfer, der Hektor allein durch Heimtücke überwindet und mit seinem späteren Tod eine gerechte Strafe büßt – dies stellt zuerst Benoît de Sainte-Maure *Roman de Troie* (ca. 1165) so dar. Demselben kritischen Tenor folgt die wirkmächtige lat. Prosabearbeitung Benoît durch den Sizilianer Guido delle Colonne aus dem späten 13. Jh. Dagegen streben sowohl Herborts von Fritzlar *Liet von Troye* (um 1195) als auch Konrads von Würzburg unvollendeter und von einem Anonymus fortgesetzter *Trojanerkrieg* (1281–1287; vgl. [23]) ein ausgewogenes Verhältnis der beiden Helden an und befreien A. vom Vorwurf des Verrats [20]. Beide Texte reflektieren A.' Liebe zu Polyxena (Herbort) bzw. Deidamia (Konrad) vor dem Hintergrund der höfischen Minne, deren Programm jedoch im A.-stoff nicht aufgeht: Herbort zeigt A.' *minne* als eine von ihm selbst beklagte Krankheit und Verweiblichung, die mit seiner Ehre nicht vereinbar ist, jedoch ohne die Figur dadurch in moralischer Absicht zu diffamieren; bei Konrad scheidet die Verbindung von *minne* und Kampf an dem vom Schicksal bestimmten Tod vor Troja [7].

Die frz. didaktische Literatur des 14. Jh. greift die A.-kritische Tendenz der ma. Trojaepen auf: so der anonyme *Ovide moralisé* (1316–1328; Prosafassung: 1466/67) und insbes. die *Epistre Othea* Christines de Pizan (1400), ein Fürstenspiegel, der Hektor zum Exempel der Klugheit macht, A.' Tod hingegen als konsequente Folge seiner Liebe ausweist (vgl. Kap. 93: »amour estrange«, d. h. hier: »weltliche Liebe«). Zu Beginn des 15. Jh. entstehen drei mittellengl. Bearbeitungen von Guidos *Historia* [2]; unter ihnen ist das vom späteren König Heinrich V. in Auftrag gegebene *Troy Book* des Mönchs John Lydgate hervorzuheben, dessen Wertung der Antagonisten Hektor und A. dem Schema Christines de Pizan folgt.

B.2.2. Bildende Kunst

Anders als in der Literatur ist der Einfluß der Trojaberichte von Dares Phrygius und Dictys Cretensis in der spätant. Kunst noch nicht zu spüren (einzige Ausnahme: ein Sarkophag in Madrid aus dem 3. Jh. n. Chr. mit einer singulären Darstellung der Hochzeit von A. und Polyxena: [21. Nr. 858]). Vielmehr wird in den zyklischen Darstellungen der Spätantike das Interesse an A.' idealer Erziehung sowie an der daraus resultierenden Rolle des hervorragenden Kämpfers bestimmend [30]; [36]. Von den insgesamt zwölf Bildern aus dem Leben des A. auf dem um 300 n. Chr. entstandenen Kultwagen mit bronzener Reliefverkleidung (sog. Tensa Capitolina; Rom, Konservatorenpalast) entfallen je sechs auf Kindheit bzw. Jugend und auf den Kampf vor Troja, was die Analogie von Erziehung und späterer Aristie nahelegt. Anders als in den späteren A.-zyklen reichen diese Darstellungen jedoch bis zu A.' Tod und zur Bergung seiner Leiche. Auf der sog. Kapitulinischen Brunnenmündung (Marmornes Puteal, Mitte 4. Jh. n. Chr., Rom, Kapitulinische Museen) hingegen, deren insgesamt acht Reliefdarstellungen ein deutliches Übergewicht der Kindheit (inklusive Geburt und erstem Bad sowie Feiung [21. Nr. 2; 10]) und Jugend (Skyros [21. Nr. 166]) aufweisen und nur in den beiden letzten Szenen Ereignisse aus Troja aufnehmen (Zweikampf mit Hektor und Schleifung [21. Nr. 580; 640]), ist der Tod des A. eliminiert.

Ein weiterer Zyklus findet sich auf dem berühmten Silberteller aus Kaiseraugst (4. Jh. n. Chr., Augst, Römermuseum), dessen zehn auf dem Rand verlaufende Reliefs Szenen von A.' Geburt bis zum Aufenthalt auf Skyros zeigen, die im Mittelmedaillon mit der Entdeckung durch Odysseus ihren Abschluß finden, während A.' Karriere vor Troja ganz fehlt. Neu sind die als Moira (Moiren) gedeutete und möglicherweise durch Catull inspirierte Figur am Wochenbett der Thetis [21. Nr. 4], die bes. breite Darstellung der Feiung [21. Nr. 11], die singulär belegte Szene von A.' Schreibunterricht [21. Nr. 80] sowie die ebenfalls sonst nicht bezeugte Verweigerung des Musikunterrichts bei Cheiron durch Achill, der seine Lyra zu Boden wirft [21. Nr. 68].

Eine Elfenbeinpyxis aus Xanten aus dem 4. Jh. [30] oder 5. Jh. [21. Nr. 173] n. Chr. zeigt die A. nacheilende Deidameia mit dem Sohn Neoptolemos in den ausgestreckten Händen und demonstriert so A.' Konflikt zwischen Familie und heroischem Auftrag. Ein Mosaikboden in Nea Paphos auf Zypern (4./5. Jh. n. Chr.) stattet die Geburtsszene nicht nur wie der Teller von Kaiseraugst mit Moiren, sondern auch mit einer personifizierten Ambrosia aus [21. Nr. 3]; [30] – gewissermaßen als Versuch, den prophezeiten Tod und die erhoffte Unsterblichkeit gegeneinander aus-

zuspielen. Auf nordafrikanischen Sigillatatablets des beginnenden 5. Jh. findet sich schließlich ein Bildprogramm, das auf dem umlaufenden Fries die A.vita mit der Hochzeit von Peleus und Thetis beginnen läßt und im Mittelbild Priamos' Bittgang zu A. als den Höhepunkt seiner Karriere darstellt [21. Nr. 716]. Zwei weitere Beispiele spätantiker Toreutik – ein Bronzetafel aus Kairo (5.–7. Jh.) sowie eine Kanne aus Jerusalem – lassen A.' Leben ebenfalls in der Lösung Hektors kulminieren [21. Nr. 686; 685]. Als letzter, bereits eine neue Tradition einleitender Zyklus ist die *Ilias Ambrosiana* in Mailand zu nennen, eine mit Miniaturen versehene Homerhandschrift aus dem 5./6. Jh.

Der biographische Zugang zur A.figur in der spätantiken Kunst ist in der Forschung gelegentlich mit Viten sogenannter »göttlicher Männer« (*theioi ándres*) in Verbindung gebracht worden [36]; so wurde der Silberteller von Kaiseraugst in den Kontext der heidnischen Reaktion um Julian Apostata eingeordnet und als bewußtes Gegenstück zum Leben Christi gedeutet (abgelehnt von [16]; [30]). Während sich A.' Vorbildfunktion für röm. Feldherren und Kaiser durchaus belegen läßt, weist die Ikonographie kaum eine Auseinandersetzung mit christl. Themen auf (zum Vergleich mit biblischen Geburtsszenen [38. 57 f.]). Festzuhalten ist, daß am Ende der paganen Antike der tragische A. Homers in der Kunst weitgehend durch den vorbildlichen Krieger ersetzt worden ist.

In der ma. Bildkunst begegnet A. v. a. in illustrierten Handschriften der Trojaromane [34. Abb. 70]; [5. Pl. 1b]; [Lienert in 1. Abb. 220]; [Brunner in 1. Abb. 227] sowie in den Darstellungen des Trojanischen Kriegs in der burgundischen Tapisseriekunst [Franke in 1.239–241]; [34. Abb. 18]. Beide Genres gleichen die ant. Protagonisten der Ikonographie ma. Ritter an und verzichten auf historisches Kolorit. Insgesamt spielt A. dabei gegenüber η Hektor eine untergeordnete Rolle. Die Mediävalisierung und Christianisierung der Figur kann eine Illustration zu Christines de Pizan *Epistre Othea* von 1461 dokumentieren: A. betritt eine christl. Kirche und erblickt unter der Statue des η Apollon am Grab Hektors die zusammen mit anderen Frauen in christl. Habit trauernde Polyxena – der Beginn seiner tödlichen Liebe [34. Abb. 79].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Zwar begegnet A. in der Literatur der Renaissance nicht als Protagonist eines epochemachenden Werkes, doch figuriert er weiterhin als Paradigma eines nun zunehmend philosophisch geprägten Liebesdiskurses. Im Kontext der frühnl. Auffassung von Amor (η Eros) als einer göttlich-universalen Kraft verschiebt sich die Perspektivierung auch der sinnlichen Liebe, deren

Macht über den Menschen diesem nicht mehr notwendig angelastet wird. So siedelt Dante A., »der noch zuletzt mit Liebe kämpfen mußte« (»che con amore al fine combatté«, Inf. 5,66), in *La Divina Commedia* (1314) zwar als »Fleischessünder« im zweiten Kreis des Inferno zusammen mit Semiramis, Kleopatra, η Helena, η Paris und Tristan an, doch steht die Kontextualisierung der Szene – die vom Erzähler empfundene »pietà« sowie die folgende Geschichte der Francesca – einer eindimensionalen moralischen Verurteilung der Liebe als Sünde entgegen. In diesem Sinne demonstriert auch F. Petrarca wenig später an A. – der für ihn außerdem Inbegriff des Ruhms durch Dichtung ist (*Canzoniere* 187,1 f.; *Triumphus fame* 2,9) – die Übermacht der Liebe, deren Gesetz noch der stärkste Kämpfer unterliegen muß (*Triumphus cupidinis* 1,125 f.). Ebenfalls jenseits aller christl. oder stoischen Affektkritik zitiert G. Boccaccio im A.kapitel (52) der *Genealogie deorum gentilium* ohne explizite Wertung Fulgentius' Deutung der Ferse als Sitz der *libido*. A.' Erziehung bei Cheiron, zumal die musikalische, avanciert im frühen 16. Jh. zu einem beliebten Exempel höfischer Bildung (so in B. Castigliones *Il Libro del Cortegiano* 1,47), während die durch den η Kentauren verbürgte Verbindung von Tier (Körperkraft) und Mensch (Verstand) in N. Machiavellis politischer Theorie A. gar als Ideal des politischen Führers ausweist (*Il Principe* 18). In der Literaturtheorie des 16. Jh., die sich nun erstmals wieder auf die homerische *Ilias* selbst bezieht und die miteinander konkurrierenden Dichter Tasso und Ariost an Homer mißt, wird der Charakter des homerischen A., dem von den Verfechtern der Modernen v. a. seine Neigung zu Gewalt und Leidenschaft vorgehalten wird, zum Streitpunkt [9].

Zur Hauptfigur einer nzl. Tragödie wird A. zum ersten Mal in A. Loschis 1390 in lat. Versen verfaßtem *Achilles*: Im Mittelpunkt steht, der Dares-/Dictystradition folgend, sein durch Hecubas Rache initiiertes Tod, der hier als Folge der alles besiegenden Liebe sowie als Paradigma eines instabilen Schicksals gedeutet und von den Griechen beklagt wird. Nach einem letzten Versuch, sich dem Thema Troja im Genre des Epos zu nähern (Th. Heywood, *Troia Britannica*, 1609), steht die literarische Auseinandersetzung mit A. vom 16. bis zum 18. Jh. v. a. im Zeichen des Dramas. Angefangen mit H. Sachs' auf der Nürnberger Meistersingerbühne aufgeführtem weltlichem Mysterienspiel *Die zerstörung der statt Troja von den Griechen* (1554) über Tragödien von P. C. Hooft (*Achilles en Polyxena*, ca. 1600; gedruckt 1614), I. de Benserade (*La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, 1636), Th. Corneille (*La mort d'Achille*, 1673/1674) bis zu B. Huydecopers *Achilles* (1719) thematisieren die Dramatiker A.' Tod immer wieder im Kontext seiner Liebe zu Poly-

xena und somit im Spannungsfeld von Schicksal und unkontrollierter Leidenschaft. Corneille erweitert den dramatischen Konflikt in der Folge von J. Racines *Andromaque* durch eine »Liebeskette«, in der Briseis A. liebt, dieser Polyxena, welche aber eine Verbindung mit A.' Sohn Pyrrhus anstrebt.

Jenseits des Mainstreams des tragischen A. v. a. der frz. Dramatik ist W. Shakespeares Drama *Troilus and Cressida* anzusiedeln (1601–1603), das die kritische Sicht aller späteren Antikriegsstücke auf die Figur vorbereitet. A. wird in einer Welt, in der laut Thersites »nur Krieg und Geilheit herrschen« (5,2), als hochmütiger und selbstverliebter, hetero- wie homosexueller Lüstling gezeigt, dessen bestialische Ermordung und Schändung η Hektors am Ende des Stücks die gescheiterte Liebe von Troilus und Cressida zu kommentieren scheinen. Eine ebenfalls originäre Neudeutung liegt mit P. Calderóns 1661 am span. Hof aufgeführtem mythol. Festspiel *El monstruo de los jardines* vor (Titel der dt. Übersetzung von O. Graf von Malsburg: *Der Gartenunhold*), das in der Folge von Tirso de Molinas *El Aquiles* von 1612 die Episode auf Skyros zur Grundlage hat. Calderón zeigt A. als zunächst in einer Höhle lebendes und in Felle gekleidetes »humano monstruo«, dessen Hinaustrreten in die Welt – die der Liebe und des Krieges – die Gefahr der Erfüllung des prophezeiten Todes mit sich bringt. In einer v. a. durch Ulises (η Odysseus) ermöglichten Selbstfindung (und ohne den Rollenwechsel vom verkleideten Mädchen zum Mann) gelingt es ihm, seine Liebe zu Deidamia und den Auftrag zum Krieg miteinander zu vereinen. Das triumphale Ende mit dem Verweis auf A.' Siege vor Troja ermöglicht zwar eine allegorisch-heilsgeschichtliche Deutung des Stückes, doch bildet der vorherbestimmte Tod vor Troja einen Kontrapunkt zu dieser Lesart.

B.3.2. Bildende Kunst

Die A.darstellungen der Renaissancekunst präferieren, z. T. noch in Unkenntnis der homerischen *Ilias*, Episoden aus Kindheit und Jugend, v. a. die Entdeckung auf Skyros [29]. Durch die ma. Trojaromane dürfte die Darstellung von Thetis' Überführung des A. nach Skyros auf einem 1518 geschaffenen Holzschnitt nach einer Zeichnung H. Burgkmairs inspiriert sein, auf dem Delphine den in eine Fischhaut (so bei Konrad von Würzburg, s. o. B.3.1.) eingenähten A. durchs Meer tragen (Budapest, Museum für Bildende Künste, Graphische Sammlung). In pädagogisch-politischer Absicht wird das Thema seit dem 16. Jh. in den Bildprogrammen der Schlösser und Paläste genutzt: Ein Fresko mit der *Erziehung bei Cheiron* als Vorbild für die musische wie körperliche Ausbildung junger Fürsten findet sich in der Galerie Fran-

çois I des Château de Fontainebleau (Rosso Fiorentino, 1535–1540) wie auch in der Stanza di Achille im röm. Palazzo di Capodiferro (G. Mazzoni, um 1552; hier kombiniert mit einer *Entdeckung auf Skyros* von Daniele da Volterra). Demgegenüber legt Giulio Romano 1538/39 in der Sala di Troia des Palazzo Ducale in Mantua den Akzent dezidiert auf A.' kriegerische Seite: Neben einer Darstellung des Vulkan (η Hephaistos), der die Waffen für A. schmiedet, zeigt er auf dem Fresko *Teti e Achille* eine wildentschlossene Thetis, die einem ernsthaft blickenden A. den schweren Eisen schild anlegt.

Das 17. Jh. wird von P. P. Rubens' berühmtem A.zyklus dominiert, dessen acht für eine Serie von Wandteppichen angefertigte Entwürfe aus der Zeit um 1630 stammen (Rotterdam, Boymans-Museum; bis auf *Rückkehr der Briseis*: Detroit, Institute of Arts). Der Zyklus zeigt A.' Feiung in der Styx, seine Erziehung bei Cheiron, die Entdeckung auf Skyros (vgl. Abb. 1), den Zorn, Thetis bei η Hephaistos, die Rückgabe der Briseis, A.' Sieg über η Hektor sowie Tod und zeichnet A. eher knabenhaft-menschlich als heroisch – insbes. in der Begegnung mit der Göttin η Athena in der Streitszene. Dies ändert sich in P. Testas A.zyklus, der die erste bezeugte nzl. Darstellung der Schleifung Hektors enthält (1648/50, Hamburg, Kunsthalle [40. Kat. 1,26]): A. wird nun in einem überheblich-triumphierenden Gestus gezeigt, wie er von seinem Wagen auf den toten Hektor herabschaut. Bis zur Mitte des 18. Jh. bleiben jedoch die beiden Bildthemen »Erziehung bei Cheiron« (z. B. J.-B. de Champagne, vier Gemälde 1666–1671, Paris, Louvre, und Maisons-Laffitte, Museum; G. M. Crespi, 1695, Wien, Kunsthistorisches Museum; S. Ricci, 1720er Jahre, Padua, Museo Civico; D. Creti, 1720er Jahre, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte; P. G. Batoni, 1746, Florenz, Uffizien) und »Entdeckung auf Skyros« beliebt, die v. a. A.' knabenhaft-androgyne (bei Cheiron) bzw. barock-weibliche (auf Skyros) Züge unterstreichen. Unter den zahlreichen Bearbeitungen des Skyrosthemas (z. B. A. van Dyck, 1618, Madrid, Prado; C. Cignani, 1685, Kassel, Gemäldegalerie; G. de Laresse, vor 1690, Den Hague, Mauritshuis sowie Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; P. G. Batoni, 1745, Florenz, Uffizien) seien zwei Gemälde N. Poussins hervorgehoben (1650, Boston, Museum of Fine Arts; 1656, Richmond, Virginia Museum): A. ist auf dem früheren Gemälde abseits der übrigen Personen in den Anblick seines Schwertes versunken, während er sich auf dem späteren in der neuen Rüstung selbstverliebt in einem Handspiegel betrachtet, wodurch eine gezielte Überblendung von männlicher und weiblicher Rolle vorgenommen wird.

Die erste bekannte Serie reiner *Ilias*-Darstellungen fertigt A. Coypel an, der A.' Zorn (bereits als Fronti-



Abb. 1: Peter Paul Rubens, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, aus dem Zyklus *Die Geschichte Achills*, Ölskizze für einen Wandteppich, um 1630. Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen. Achilleus vertritt sich, als er, der bisher als Mädchen verkleidet auf Skyros lebte, zu der von Odysseus mitgebrachten Rüstung greift.

spiz der *Ilias*-Übersetzung von A. Dacier, 1711), Hektors Abschied sowie A.' Rache für eine 1721–1725 realisierte Teppichfolge malt (Tours, Musée des Beaux-Arts). Das sich hier ankündigende Interesse an der Charakterzeichnung und an den großen Emotionen der homerischen Helden zeigt sich insbes. in drei Wandfresken von G.B. Tiepolo (1757, Vicenza, Villa Valmarana): Originell ist v.a. der trauernde A. des dritten Freskos; die in Trompe-l'œil-Manier den Bildrahmen durchstoßende Sitzposition unterstreicht seine Einsamkeit. Die Flut von *Ilias*-Themen in der Kunst der folgenden Jahrzehnte wird gewiß durch das 1757 publizierte Handbuch des Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Illiade et de l'Odyssee* [...], beeinflusst, das u. a. den Akademien Anlaß gab, die jährlichen Preisaufgaben mit Homerthemen auszuschreiben.

Doch neben dem akademischen Neoklassizismus findet die künstlerische Auseinandersetzung mit Homer nun auch im Zeichen des Sturm-und-Drang sowie einer an E. Burke orientierten Erhabenheitsästhetik statt. Diese Strömung zeigt sich bes. deutlich in den sechs zwischen 1760 und 1775 zu *Ilias*-Themen gefertigten Gemälden des Engländers G. Hamilton, von denen sich vier A. widmen. Trauer und Zorn stehen im Zentrum dieser Auffassung des A., der in der Nachfolge Testas durch häufige Unteransicht zu bedrohlicher Erhabenheit monumentalisiert wird, was in Hamiltons Umsetzung der Schleifung Hektors bes. augenfällig ist (Stich von Domenico Cunego, 1766, Wien, Albertina [39. Abb. 25]; zu A.' Trauer um Patroklos [40. Kat. 2,3]). Unter den Künstlern, die Hamilton in Rom begegnen und seine Deutung des

A. aufgreifen und weiterentwickeln, sind v.a. der Schweizer J.H. Füssli (u. a. *Thetis beklagt den Leichnam des Achill*, Zeichnung, 1780, Art Institute of Chicago; *Achill greift nach dem Schatten des Patroklos*, Gemälde, 1803, Zürich, Kunsthaus) und der Schwede J. T. Sergel zu nennen (*Zorn und Abschied von Briseis* [39. Abb. 2; 3]; *Achill mit tröstender Jungfrau*, Federzeichnung um 1774; *Achilles am Gestade*, Terrakotta um 1774/75, alle Stockholm, Nationalmuseum [40. Kat. 2,12; 13]), die vorrangig den trauernden oder toten Helden und nicht den im Kampf triumphierenden als Bildmotiv wählen (Ausnahme: P.O. Runge, *Achills Kampf mit dem Fluß*, 1801, Hamburg, Kunsthalle).

Parallel zur Sturm-und-Drang-Phase der Homerikonographie begegnet A. in der neoklassizistischen Historienmalerei der Franzosen J.-M. Vien (*Zorn und Abschied von Briseis*, Wandteppich, vor 1781, Angers [40. Abb. 9 und Anm. 62]), J.-L. David (*Les Funérailles de Patrocle*, Gemälde, 1778, Dublin [40. Kat. 2,14]) und J.-A.-D. Ingres (*Die Boten des Agamemnon vor Achill*, 1801 [40. Abb. 19]). Von der deklamatorischen Deutung der Figur in diesen Arbeiten ist der strenge, durch archäologische Umrißzeichnung ant. Denkmäler inspirierte Klassizismus v.a. dt., engl. und skandinavischer Künstler abzugrenzen: J.H. Tischbein (z.B. *Kopf des Achilles* [40. Kat. 4,9]), A. Kauffmann, Th. Banks, J.G. Schadow, B. Thorwaldsen, A.J. Carstens und mit besonderer Breitenwirkung J. Flaxman (Illustrationen zur *Ilias*, 1793) prägen, parallel zur Homerbegeisterung in der Literatur der Jahrhundertwende (s.u. B.4.1.), ein neues A.bild. Heroische und pathetische Gesten (wie noch in A. Canovas Relief von 1790

[39. Abb. 8]) werden zunehmend auf den sentimental und nach innen gekehrten Gefühlsausdruck reduziert, wofür bes. häufig die Bildthemen ›A.' Zorn und Abschied von Briseis‹ (jetzt häufig kombiniert, z.B. auf Thorwaldsens Relief von 1805 [39. Abb. 10]) sowie ›Priamos vor A.‹ (erst seit Caylus' Themenatlas von 1757 überhaupt in der modernen Kunst bezeugt) gewählt werden. Carstens zeigt die Begegnung von A. und Priamos nun als eine ›in sich völlig geschlossene Gruppe von Leidensgefährten‹ [40. Kat. 3,21] und verzichtet auf jede Andeutung eines Konfliktes [40. Kat. 3,22–27 und Abb. 27–33]. Schadows Tonstatuette eines melancholisch in die Ferne schauenden Achilles von 1786/87 (Berlin, Alte Nationalgalerie) und Thorwaldsens die ant. Stützgruppe aufgreifender Bozzetto *Achill und Penthesilea* (um 1801, Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum) stellen die wenigen rundplastischen A.bearbeitungen des Klassizismus dar (s.o. zu Sergel).

B.3.3. Musik

Wenn auch keine der zahlreichen Opern des 17. und 18. Jh. zum A.stoff Einzug in moderne Spielpläne gehalten hat, so markiert die Figur gleichwohl gewisse für die Frühgeschichte der Oper bedeutende Schnittstellen. Deutlicher als die Bildende Kunst der Zeit widmet sich das Musiktheater fast ausschließlich der Episode von A.' Entdeckung auf Skyros. Die einzige nennenswerte Ausnahme ist die von J.-B. Lully begonnene und von P. Colasse vollendete Oper *Achille et Polyxène* (Paris 1687) nach einem Libretto von J.-G. de Campistrone, das wiederum I. de Benserades *La mort d'Achille* folgt. A.' musikalische Rolle ist hier durch eine bewegende Arie charakterisiert, die seinem Abschied von dem in den Kampf mit Hektor aufgebrochenen Patroklos gilt. Die Skyrosbearbeitungen setzen mit der lange verschollenen und erst 1984 wieder aufgefundenen Oper *La finta pazza* von F. Sacrati (Venedig 1641) ein, die als erste ital. Oper 1645 nach Paris exportiert wird. In G. Strozzi's Libretto steht weniger A.' Entdeckung durch die List des Ulisse (Hektor) im Vordergrund als vielmehr das beliebte Bühnenmotiv des Liebeswahnsinns, den hier Deidamia fingiert, um A.' Aufbruch nach Troja zu verhindern. A.' unbekümmerte Reflexion seiner ›Doppelgeschlechtlichkeit im Moment der Entdeckung ist charakteristisch für die Behandlung des Themas im 17. Jh. [13. 575]. Die Feminisierung des A., dessen Androgynität bei Sacrati durch die Besetzung mit einem Kastraten noch unterstützt und der später häufig von Sopranistinnen verkörpert wird, führt in G. Legrenzi's *L'Achille in Sciro* (Ferrara 1663; Libretto wird I. Bentivoglio zugeschrieben) dazu, daß nicht nur Deidamia, sondern auch ihr Vater Lycomedes sich von A.' Schönheit angezogen

fühlen. Mit unterschiedlichen Variationen (zusätzliche Liebschaften, Doppelhochzeit) wird das Thema u. a. von Komponisten wie D. Scarlatti (*Tetide in Sciro*, Rom 1712; Libretto: C. S. Capece) und A. Campra (*Achille et Déidamie*, Paris 1735; Libretto: A. Danchet) bearbeitet, von denen letzterer die A.figur ebenfalls in seinem Kantatenwerk aufgreift (*Achille oisif*, 1714; *La cholere d'Achille*, 1728).

Die wirkmächtigste Auseinandersetzung mit der Figur auf dem Musiktheater wird jedoch durch P. Metastasio's Drama per musica *Achille in Sciro* initiiert, das 1736 in der Vertonung von A. Caldara anlässlich der Hochzeit Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen in Wien uraufgeführt wird. Metastasio's Libretto, das A. im Zuge der zeitgenössischen Reformbemühungen als männlichen Heros zu rekonstituieren sucht [13], wurde bis 1785 von mindestens zwanzig weiteren Komponisten vertont, darunter N. Jommelli (Wien 1749), J.A. Hasse (Neapel 1759) und J.F. Agricola (Potsdam 1765). Wie in fast allen Opern zu dieser Episode wird auch in diesem Libretto der Konflikt zwischen Krieg und Liebe durch ein Hochzeitsfinale gelöst, das Deidamia vor A.' Aufbruch nach Troja versöhnt und A. in Übereinkunft mit den Pflichten gegenüber Vaterland und Familie zeigt, ohne daß der prophezeite Tod die Festesfreude trübt. In derselben Weise endet auch G.F. Händels letzte und wenig erfolgreiche Oper *Deidamia* (London 1741; Libretto: P.A. Rolli).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur, Kunsttheorie und Philosophie

Gegen Ende des 18. Jh. findet die Auseinandersetzung mit A., insbes. in Deutschland, im Kontext einer programmatischen Homerlektüre statt. Homer, und mit ihm A., werden nun in den ästhetischen und anthropologischen Überlegungen J.G. Herders, F. Schillers und F. Schlegels zur Chiffre für Einheit bzw. Einfachheit, Natur und Humanität – Insignien der Antike gegenüber einer synthetischen, sentimentalischen Moderne. Wird A. in B. Hederichs *Gründliche[m] mythologische[n] Lexikon* (3. überarb. Auflage 1770) noch Grausamkeit gegen Hektor und Habsucht bei der Herausgabe seiner Leiche angelastet, so preist Herder 1795 Homers ›moralische Zartheit‹ und entwirft ein komplett idealisiertes Bild von A.: ›Achilles [...] besitzt den Kern dessen, was die Griechen Tugend nannten, Großherzigkeit (*megalopsychia*) und edlen Stolz, hohes Selbstgefühl und die äußerste Wahrheitsliebe. [...] Der wärmste Freund seines Freundes, an Stärke, Tapferkeit, Schönheit und Ruhmliebe über alle Griechen erhaben‹ (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 34. Stück). A.' Disposition zu ungezügelter Leidenschaft wird nun nicht mehr kausal mit seinem Un-

tergang verknüpft, sondern seine Emotionen, zumal seine Tränen, sind Ausweis seiner Menschlichkeit und bürgen, so Schlegel, für Homers »Ansicht der ganzen menschlichen Natur« [43. 168].

Vor diesem Hintergrund entstehen die dichterischen Bearbeitungen der Figur durch Goethe, Schiller und Hölderlin, die A. als Subjekt oder als Objekt der Klage um Tod und Verlust zeigen und so nicht zuletzt die Antike als verlorene ausweisen. Goethe plant 1798/99 eine *Achilleis* in acht Gesängen, die die Ereignisse zwischen *Ilias* und *Odyssee*, insbes. A.' Tod, behandeln soll, jedoch unvollendet bleibt. Im Mittelpunkt des Fragments steht ein Gespräch zwischen Athena und A. am Rande seines bereits ausgehobenen Grabes; sein Gegenstand ist A.' künftiger Ruhm, der sich in dem fernhin sichtbaren Grabmal manifestiert. Dabei wird A.' Todesmut, seine, so Athena, »treffende Wahl des kurzen rühmlichen Lebens« (v. 516), nicht zuletzt angesichts der darin verewigten Jugend, zur einzigen Gewähr für Ruhm und Glück (vv. 609–611). Wenige Jahre später preist Goethe im Bild des früh gestorbenen A., »der uns als ewig strebender Jüngling gegenwärtig bleibt«, J.J. Winckelmann (*Winckelmann*, 1805). In einem verwandten Gestus hebt Schillers 1799 verfaßte Elegie *Nänie* mit den Worten »Auch das Schöne muß sterben« an, um am Beispiel dreier myth. Trauerfälle – Eurydike, Adonis und A. – die poetische Klage als Kompensation des Verlustes auszuweisen. Komplementär dazu wird A. in Hölderlins 1799 entstandenem Gedicht *Achill* zum Protagonisten der elegischen Klage um den Verlust der Geliebten (Briseis), die sich – anders als das um Susette Gontard trauernde Dichter-Ich – an eine göttliche Adressatin (Thetis) richten kann. Die Ode *Mnemosyne* von 1803 zitiert den A. mythos emphatisch in der Zeile »Am Feigenbaum ist mein Achilles mir gestorben« und positioniert diese Anspielung im Spannungsfeld von Erinnerung und (fehlender) Trauer. Intensive Auseinandersetzung mit A. zeigen auch Hölderlins Journalaufsätze im Kontext eines Plans zu *Briefen über Homer* (1799), in denen er den »genialischen, allgewaltigen, melancholischzärtlichen« A. als »enfant gâté der Natur« und als Inbegriff des idealischen Charakters preist, der nicht durch alltägliches Erscheinen »profaniert« werden darf [42. 64f.]. Dreißig Jahre später wird G.W.F. Hegel in seiner *Ästhetik* mit Blick auf den homerischen A. das Paradigma des »großen, freien, menschlich schönen Charakters« entwickeln, dessen »totale Individualität« geeignet ist, den Nationalcharakter in sich zusammenzufassen (*Ästhetik*, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap., C.I.2.b).

Die klassisch-romantische Überhöhung und Verklärung von A.' Menschlichkeit und der in seinem Tod aufgehobenen Schönheit wird aufs radikalste in H. von Kleists Tragödie *Penthesilea* von 1808 destruiert

(Penthesilea, s. dort B.4.1.). Während im Polyxena-motiv der spätantiken und ma. Tradition Liebe und Kampf miteinander konkurrierten, werden sie nun deckungsgleich, wobei es Penthesilea ist, die dieses Gesetz als das des Amazonen-Staats vorgibt. Anders als in den bisherigen A.tragödien wird A. hier zum Spielball und Opfer eines fremden Liebesbegehrens, das sein eigenes aus der Tradition bekanntes spiegelt und überbietet. In der Tragödie *Polyxena* des österr. Dramatikers H.J. von Collin (1803/04) ist A. ebenfalls der Fluchtpunkt eines Gewaltszenarios: Das von ihm geforderte Opfer der Polyxena treibt Neoptolemos, der die Trojanerin liebt und das Opfer ausführen muß, in den Wahnsinn, wodurch die abschließende Apotheose des A. zu einem grotesk-düsteren Szenario gerät. Die gezielte Auseinandersetzung mit A. als dem Repräsentanten überbordender Gewalt wird erst wieder das 20. Jh. prägen. Im Zuge der Romantik bleibt zunächst die Beschäftigung mit seinem Tod bzw. seinem Schicksal im Jenseits prominent – so etwa in Gedichten von L. Uhland (*Achill*, 1812), F. Schlegel (*Achilles*, 1829), H. Heine (*Epilog* 1853/54) und später von K.F. Meyer (*Der tote Achill*, 14 Fassungen, 1864–1882). F. Nietzsche hingegen hebt die Klage des »kurzlebigen« A. der *Odyssee*, dessen Wille in der Umkehr der silenischen Weisheit nach Dasein verlange, als charakteristisch für den homerischen Menschen hervor und eliminiert so den tragischen Aspekt der Figur (*Die Geburt der Tragödie*, § 3 und 5; vgl. *Menschliches Allzumenschliches* Nr. 211).

Seit der Mitte des 19. Jh. läßt sich ein besonderes Interesse an A.' Begegnung mit Helena beobachten, des schönsten Mannes mit der schönsten Frau – ein Motiv, das seit den kyklischen Epen und v.a. durch Philostrat tradiert ist, jedoch zuvor nicht zum Thema einer eigenen literarischen Bearbeitung geworden ist. Prominent wird es vermutlich durch den Helenaakt aus J.W. von Goethes *Faust II* (1827): Hier beruft Faust sich bei seiner Suche nach Helena auf A. (vv. 7435–7437), dem Helena, so ihre Worte, »als Idol [...] dem Idol« verbunden war (v. 8879). An Goethe selbst, möglicherweise aber auch an die Vorgabe dieses Motivs in Ch. Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592), mögen die episch-heroischen Idyllen viktorianischer Lyriker wie W.S. Landor (*Achilles and Helena*, Prosafassung in: *Imaginary Conversations of Greeks and Romans*, 1853; Versfassung 1858), E.B. Lytton (*Bridals in the Spirit Land*, in: *The Lost Tales of Miletus*, 1866), J.A. Symonds (*Leuké*, 1880), E. Gosse (*The Island of the Blest*, 1885) oder R. Bridges (*The Isle of Achilles*, 1899) anknüpfen. Die Begegnung von Helena und A. findet in diesen Texten häufig in einer entrückten und traumähnlichen Naturszene (auf dem Berg Ida oder auf der Insel Leuke) statt, in der die Leiden oder Sünden der Figuren in reine Schönheit und

Ruhm transformiert sind. A.' spiritualisiertes Dasein auf der weißen Insel zusammen mit Helena wird auch im 20. Jh. noch gelegentlich aufgegriffen, und zwar v.a. im Medium der Lyrik (H. Read, *The White Isle of Leuce*, 1926; G. Benn, *V. Jahrhundert*, Teil 3, 1943/44) oder des lyrischen Dramas (I. Kurz, *Leuke. Ein Geisterspiel*, 1925; H. Doolittle [H.D.], *Helén in Egypt*, Part 2: *Leuké*, 1966), wobei die Insel gegenüber den viktorianischen Naturidyllen nun stärker Züge eines Schattenreiches trägt. Dabei wird Leuke auch zu einem Reflexionsort für den zurückliegenden Trojanischen Krieg, was in besonderer Deutlichkeit in den an A. adressierten Monologen der Helena bei H. Doolittle, aber auch in R. Duncans Gedicht *Achilles' Song* von 1969 geschieht.

Ein weiteres Motiv, das die Moderne zunehmend fasziniert, ist der als Mädchen verkleidete A. auf Skyros. Th. de Banville läßt A. in seiner 1876 in Paris aufgeführten Komödie *Deidamia* von Thetis unter dem von Ovid entlehnten Namen Iphis (Ov.met. 9, 666–797) in Skyros einführen und spielt so auf das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe an; doch besteht der komische Einfall v.a. darin, daß die Töchter des Lykomedes in der Entdeckungsszene A.' männliches Verhalten imitieren, indem sie allesamt zu den Waffen greifen, so daß Odysseus den richtigen A. nicht erkennen kann. Auch R. Bridges experimentiert mit dem Geschlechterwechsel, indem er in seinem Drama *Achilles in Scyros* (1887) eine Deidamia auftreten läßt, die den unter dem Namen Pyrrha eingeführten A. als Frau liebt, ohne seine wahre Identität zu kennen, weshalb ihr die Errichtung eines Amazonenstaates unter Verzicht auf Männer erstrebenswert erscheint. Etwa zwanzig Jahre später greift H. von Hofmannsthal die Skyrosepisode in einem Ballettszenario (*Achilles auf Skyros*, 1914–1918) auf, das von E. Wellesz vertont und zusammen mit seiner *Alkestis* 1926 uraufgeführt wird. Die Interferenz der Geschlechterrollen wird nun im Medium des als »streng und sakral« konnotierten Tanzes umgesetzt, wobei A.' Weiblichkeit bzw. Androgynität zunächst in überzeichneter Weise dargestellt wird (»doppelt weiblich«; »A. am reizendsten«), bevor er einen Schwerttanz »bis zum Ausdruck der Selbsttötung als des sublimsten Mordes« vollzieht. Die Themen Androgynität, Maskerade und Entdeckung der Männlichkeit werden im Anschluß an die Skyrosepisode auch von A. Suarès (*Allégorie d'Achille*, 1910) und M. Yourcenar (*Achille et le mensonge*, Teil 2 des Prosagedichts *Feux*, 1936) behandelt.

Schließlich findet die Auseinandersetzung des 20. Jh. mit A. zunehmend als eine mit der Erfahrung der beiden Weltkriege statt. Noch vor dem Ersten Weltkrieg wird die Figur von Dramatikern unterschiedlichsten Rangs im Konfinium symbolistischer und neoklassizistischer Programmatik als Inbegriff ei-

nes ungebrochenen Heroentums ästhetisiert und in einer von Pathos strotzenden Sprache verklärt: so etwa in St. Zweigs Trauerspiel *Tersites* (1907), in W. Schmidtbonns Tragödie *Zorn des Achill* (1909) oder in der unter dem Pseudonym E. Rosmer 1910 publizierten Tragödie *Achill* von E. Bernstein. Der letzte Zeuge einer ideologischen Aneignung der Figur ist E. Jünger, der A. in seinem Essay *Der gordische Knoten* 1953 als »solarischen Helden« identifiziert, der bestimmt ist, die Lichtwelt zu bestätigen, und der allein vom Westen, nicht aber von den Trojanern hervorgebracht werden konnte. Nahezu alle weiteren Adaptionen der Figur sind entweder durch die menschliche Fragilität angesichts der Kriegserfahrung (v.a. in der Lyrik) oder durch die distanzierende Zeichnung von A.' Grausamkeit oder Arroganz (in Prosa und Dramatik) bestimmt. Die Lyrik des 20. Jh. behandelt A.' Sterblichkeit (K. Kavafis, *Diakopé/Unterbrechung*, 1901; *Apistia/Untreue*, 1903; I. Ritsos, *Prótē hedonē/Erste Lust*), den Kontrast zwischen real erlebter und ästhetisch distanzierter kriegerischer Gewalt (R. Jarrell, *When Achilles Fought and Fell*, 1937; W.H. Auden, *The Shield of Achilles*, 1955) oder die Diskrepanz zwischen A.' Grausamkeit und seiner eigenen Verletzbarkeit (M. van Doren, *Achilles*, 1948; *And So It Was*, 1960; R. Lowell, *Achilles to the Dying Lykaon*, 1973; L. Glück, *The Triumph of Achilles*, 1985). Noch während des Kriegs entwirft G. Hauptmann in seiner Atridentetralogie einen A., der alles andere als heroisch auftritt (*Iphigenie in Aulis*, 1940–1944).

Die kritische und z. T. satirische Zeichnung ist v.a. für die dt. Literatur nach 1945 charakteristisch: So präsentiert W. Koeppen in seinem Reisebericht *Die Erben von Salamis oder die ersten Griechen* (1961) A. als Playboy am Strand mit rotem Sportwagen und Caesarenfrisur, und auch in P. Hacks' *Schöner Helena* (1964) ist Arroganz A.' vorherrschender Charakterzug. F. Fühmann folgt dagegen in seiner Bearbeitung des Trojanischen Kriegs (*Das Hölzerne Pferd*, 1968) Homer in der Kontrastierung von Grausamkeit gegenüber Hektor und Milde gegenüber Priamos und rückt im Hörspiel *Die Schatten* (1986) A.' Klage um den frühen Verlust seines Lebens in den Vordergrund. Wenig Disposition zur Milde und Klage zeichnet die Figur in H. Müllers Dramatik sowie in der wohl berühmtesten modernen Adaption, Ch. Wolfs Roman *Kassandra* (1983), aus. Bei beiden Autoren wird A. zum Repräsentanten eines inhumanen Gewaltapparates. So zeigt eines der drei als Chiffren für Müllers fatalistisches Geschichtsbild fungierenden mythol. Tableaux im Drama *Zement* (1972) die Tötung und Schleifung Hektors, bei der A. den Leichnam so lange schändet, bis das Fleisch »zerriß« und die Knochen »splitterten«. Ch. Wolfs *Kassandra* bringt ihren Haß auf den Krieg und seine Männerwelt auf die Formel »Achill, das Vieh« und weist – im

Rückgriff auf Kleists *Penthesilea*, aber auch auf die ma. Polyxenavariante – A.'s Kampfkraft als andere Seite seiner sexuellen Aggression aus. Seit den 1960er Jahren publiziert der engl. Autor Ch. Logue in mehreren Folgen eine Umdichtung der homerischen *Ilias* in eine zeitgenössische lyrische Sprache, wobei die Figur A. deutlich diffamiert wird (u. a. *War Music. An Account of Books 16–19 of Homer's Iliad*, 1981). Für eine globale Reflexion der Verknüpfung kultureller und myth. Traditionen zwischen Europa, Afrika, Nord-, Mittel- und Südamerika nutzt der karibische Nobelpreisträger D. Walcott die Figur A. in seinem Versepos *Omeros* (1990): A. ist hier ein armer Fischer, der auf der Karibikinsel St. Lucia mit Hector um die Liebe Helens (Helen) streitet und während einer Traumreise zu seinen afrikanischen Wurzeln zurückkehrt.

Zwei essayistische Auseinandersetzungen mit A. zeugen vom anhaltenden Reflexionspotential der Figur im 20. Jh. In einem poetischen Essay geht H. Fichte der Frage nach, ob die *Ilias* von der homosexuellen Liebe zwischen A. und Patroklos handele, und arbeitet dabei die eigentümliche Verbindung von Sinnlichkeit und Gewalt heraus (*Achill und Patroklos. Anmerkungen zur Ilias*, publ. 1988). Die Anwendbarkeit des A. mythos auf moderne gesellschaftliche Krisen zeigt die Studie des amerikan. Psychiaters J. Shay (*Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, 1994), der die unter den Bedingungen des Krieges erfahrene Kränkung des A. und ihren Umschlag in sein inhumanes Verhalten als Exempel für die traumatischen Erfahrungen amerikan. Vietnamsoldaten statuiert.

B.4.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst des 19. Jh. nimmt das Interesse an A. gegenüber dem 18. Jh. deutlich ab. Die zwischen 1818 und 1830 im Auftrag des bayrischen Kronprinzen Ludwig für zwei Säle der Glyptothek in München entworfenen Wandgemälde *Ilias* von P. Cornelius entwickeln gegenüber den A.-darstellungen des ausgehenden 18. Jh. kaum neue Ideen [39, Abb. 18, 33]. Ein letztes Beispiel der monumentalen Aneignung der A.-figur in der öffentlichen Kunst des 19. Jh. findet sich in einem Deckengemälde E. Delacroix' (1838–1847, Paris, Palais Bourbon): Es zeigt einen davonstürmenden Cheiron, auf dessen Rücken A. mit Pfeil und Bogen jagend reitet, und spielt durch seine Zuordnung zum der Poesie gewidmeten Zyklus in einer der fünf Kuppeln offenbar auf die pädagogische Funktion der ant. Literatur an. Einen ganz anders akzentuierten Umgang mit der Figur zeigen die Karikaturen H. Daumiens, der das Heroentum der Trojakämpfer in seiner *Histoire Ancienne* (1841–1843), aber auch in den *Physionomies Tragiques* (1851) satirisch de-

struiert – etwa in der Darstellung des erbosten Agamemnon, der auf den müßiggängerischen A. deutet, der im Bildhintergrund angelt, oder, in einer anderen Szene, gemütlich eine Pfeife raucht. Die kritische Auseinandersetzung mit dem heroischen Krieger A. setzt sich zu Beginn des 20. Jh. in einer Serie von fünfzehn Miniaturlithographien fort, die M. Slevogt 1907 im Verlag Albert Langen veröffentlicht (New York, Metropolitan Museum) und die A.'s zerstörerische Energie ohne jede affirmative Monumentalisierung herausstellen (vgl. Abb. 2).

In einer Reihe von Gemälden der nach-surrealistischen Phase G. de Chiricos figuriert A. als Reiter inmitten einer idyllischen Landschaft (zwischen 1927 und 1963 [31.5]). Die überwiegende Zahl der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Werke zeigt jedoch einen gebrochenen, gestürzten oder verwundeten A. Das gilt etwa für die barock-zerfließende Bronzestatue *Aquiles (David)* von L. Fontana von 1946, die Zerfall und Zerstörung des menschlichen Körpers thematisiert. Eine ähnlich existenziale Aussage erzielt G. Marcks in seiner Bronzeskulptur *Verwundeter Achilles, kniend* (1969, Privatbesitz), die einen kauern und seine Ferse betrachtenden Knaben darstellt. Zeitlich zwischen Fontana und Marcks anzusiedeln ist das abstrakte Gemälde *Achilles* von B. Newman (1952, Washington, National Gallery of Art), das im Hochformat ein von schwarzen Rändern unregelmäßig gerahmtes rotes Mittelfeld zeigt und im Kontext der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Erhabenen steht. Zwei ganz unterschiedliche Arbeiten A. sind aus der Installations- und Konzeptkunst des 20. Jh. hervorgegangen: Während der Happeningkünstler Arman in einer seiner »Akkumulationen« unter dem Titel *Squelette d'Achille* 1960 in einem mit einer Glasscheibe verschlossenen Holzkasten eine Ansammlung von Schuhspannern zeigt (Mailand, Schwarz Galleria d'Arte) und damit auf A.'s verwundbare Ferse deutet, reflektiert der Fontana-Schüler G. Spagnola in der 1980 entstandenen mehrteiligen Skulptur *Le armi di Achille* (Stuttgart, Galerie M. Wandel) das Verhältnis von menschlicher bzw. natürlicher Produktion und Zerstörung, indem er durch die verwendeten Materialien (Ton, Eisen und Sand) auf A.'s Waffen Bezug nimmt.

B.4.3. Musik

Die Musik des 19. und 20. Jh. greift das im 17. und 18. Jh. beliebte Skyrosthema kaum noch auf, sondern interessiert sich v. a. für den A. der *Ilias* (Ausnahme: die Vertonung des Ballettszenarios *Achill auf Skyros* von H. von Hofmannsthal durch E. Wellesz, s. o. B.4.1.; vgl. auch die musikalischen Bearbeitungen des Penthesileastoffes, s. Penthesileia B.4.3.). Am Be-



Abb. 2: Max Slevogt, Achilles schreckt die Troer, Lithographie, 1907. Privatbesitz. Der nackte, waffenlose Achilles bringt hier die Trojaner durch seine Erscheinung und seinen Schrei zu Fall (vgl. *Ilias* 18,215–231).

ginn der Epoche steht die letzte und v. a. in Deutschland bis 1835 mehrfach aufgeführte *Opera seria* des ital. Komponisten F. Paër (Wien 1801; Libretto: G. de Gamerra), die den Streit zwischen Agamemnone und A. um die Königstochter Briseide dramatisiert. Bekannt geworden ist aus dieser Oper v. a. der Trauermarsch nach Patroklos' Tod, den Beethoven in seiner Klaviersonate op. 26 (3. Satz: *Marcia funebre sulla morte d'un eroe*) sowie im zweiten Satz der *Eroica* zitiert. Nach einer nicht aufgeführten Oper von G. Donizetti (*L'ira d'Achille*, 1817) begegnet das Thema erst wieder am Ende des 19. Jh. mit der ebenfalls die Figur der Briseide ins Zentrum rückenden Oper *Die Kriegsgefangene* des Wagnerepigonon K. Goldmark (Wien 1899; Libretto: E. Schlicht). Ungewiß bleibt hingegen, was R. Wagner selbst in dem 1849/50 geplanten Opernlibretto *Achilles* auszuführen beabsichtigte. 1885 komponiert M. Bruch nach einem Text von H. Bulthaupt sein Oratorium *Achilleus*, das zusammen mit dem 1872 entstandenen *Odysseus* den neuen Typ eines weltlichen Oratoriums begründet und sich, inspiriert vom Kulturprotestantismus der Zeit, nicht zuletzt als Gegenentwurf zu Wagners *Ring* versteht.

Die erste als unmittelbare Reaktion auf Kriegserfahrungen geschriebene Musik, in der A. als Protagonist figuriert, liegt mit der für Sänger, Chor und Orchester komponierten Symphonie *Morning Heroes* (1930) des britischen Komponisten A. Bliss vor, die seinem gefallenen Bruder und allen anderen Kriegstoten des Ersten Weltkriegs gewidmet ist. Ihr vierter Teil »Achilles goes to battle« endet mit einer Klage um Hektor. M. Tippett verarbeitet in seiner Oper *King*

Priam (UA 1962, London) die gesamte Trojahandlung vom Traum der Hecuba bis zum Tod des Priamos. A.'s zentrale Klage »O rich soiled land« ist mit schneller Gitarrenbegleitung instrumentiert, die Tippett in seinen *Songs for Achilles* (1961) auch gesondert eingespielt hat. Der Italiener G. Scelsi komponiert im Rahmen seines Zyklus *Riti* 1962 einen rituellen Marsch mit dem Titel *I funerali d'Achille* für Percussion-Quartett. Ebenfalls in den 1960er Jahren entsteht B. Kellys Kantate für Tenor, Schlagzeug, Pauken und Streicher, die W. H. Audens Gedicht *Shield of Achilles* von 1955 zur Grundlage hat. Auch das Instrumentalstück *La Colère d'Achille* aus den *Mythologies* des Komponisten Ph. Fénelon von 1989/90 sucht im Medium der Neuen Musik die emotionale Physiognomie des homerischen Helden einzufangen, während der Däne P. Nørgård im Kontext seiner Experimente mit dem Serialismus und der Unendlichkeitsreihe in einer Pianosonate ein ganz anderes Motiv verarbeitet, nämlich das Paradox des Zenon von A. und der Schildkröte (*Achilles og Skildpadden*, 1983).

A.'s Einzug in die Rockmusik mag u. a. dem Einfluß Tippetts zu verdanken sein: B. Dylans Song *Temporary like Achilles* (Blonde on Blonde, 1966) erzählt von einer abweisenden Geliebten, und das Stück *Achilles Last Stand* der Band Led Zeppelin (im gleichnamigen Album, 1976) verdankt seinen Titel dem während der Aufnahmen des Albums gebrochenen Knöchel Robert Plants. Eine direktere Adaption des Homertexts liegt hingegen in dem epischen Song *Achilles, Agony & Ecstasy in Eight Parts* (in: *The Triumph of Steel*, 1992) der Heavy-Metal-Band Manowar vor.

B.4.4. Film

Die überwiegende Zahl der Trojaverfilmungen des 20. Jh. konzentriert sich – neben den muskulösen Körpern der Darsteller – auf das Schicksal der *Helena* und die Einnahme Trojas und somit nicht auf die Figur des A. [41]. M. Cacoyannis' *Iphigenia* (Griechenland 1976) mit P. Michalopoulos als A. dramatisiert v. a. die Entscheidung Agamemnons, seine Tochter zu opfern. Unter allen Trojafilmen hat wohl W. Petersens *Troy* (USA 2004) die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ein Film, der A. (B. Pitt) Liebesbeziehung zu Briseis deutlicher als die homerische Vorlage konturiert, sein Verhältnis zu Patroklos dagegen unterbewertet. Doch bei aller Romantisierung und Stilisierung des Haupthelden lebenden Kriegsmaschine enthält *Troy* durchaus Hinweise auf die intrikate Verflechtung von Sterblichkeit und Mythisierung in der A.geschichte. Zu erwähnen bleibt das auf einer Theaterversion basierende Filmprojekt *Singe den ZORN. Homers Ilias in Troia*, das die Regisseure A. Borchardt und M. Merkle 2004 in den Ruinen des ant. Troja realisierten und das seine bizarre Wirkung aus dem Zusammenspiel der wörtlich rezipierten Übersetzung von J. H. Voß und der türkischen Küstenlandschaft bezieht.

→ *Aias; Aineias; Amazonen; Hektor; Helena; Kentaurer; Odysseus; Penthesilea*

Forschungsliteratur

[1] H.-J. BEHR (Hrsg.), *Troia. Traum und Wirklichkeit*, 2003 [2] C.D. BENSON, *The History of Troy in Middle English Literature*. Guido delle Colonne's «Historia Destructionis Troiae» in Medieval England, 1980 [3] A. BESCHORNER, *Untersuchungen zu Dares Phrygius*, 1992 [4] E. BRADSHAW AITKEN/J. K. BERENSON MACLEAN (Hrsg.), *Philostatus' Heroikose. Religion and Cultural Identity in the Third Century C.E.*, 2004 [5] H. BUCHTRAL, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, 1971 [6] G. CAMPOREALE, *Art. Achille*, in: LIMC 1.1 und 1.2 (Abb.), 1981, 200–214 und 146–155 [7] CHR. CORMEAU, *Quellenkompendium oder Erzählkonzept? Eine Skizze zu Konrad von Würzburg »Trojanerkrieg«*, in: K. Grubmüller et al. (Hrsg.), *Befund und Deutung*, 1979 [8] B. DÖHLE, *Die »Achilleis« des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jh.*, in: *Klio* 49, 1967, 63–149 [9] G. FINSLER, *Homer in der Neuzeit*. Von Dante bis Goethe [1912], 1973 [10] R. GARNER, *Achilles in Locri*: P. Oxy. 3876 fr. 37–77, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 96, 1993, 153–165 [11] L. GIULIANI, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, 2003 [12] G. HEDREEN, *The Cult of Achilles in the Euxine*, in: *Hesperia*, 60/3, 1991, 313–330 [13] W. HELLER, *Reforming Achilles: Gender, Opera seria and the Rhetoric of the Enlightened Hero*, in: *Early Music*, 26/4, 1998, 562–581 [14] H. HOMMEL, *Der Gott Achilleus*, 1980 [15] T. HOOKER, *The Cult of Achilles*, in: *RMP* 131, 1988, 1–7 [16] H.U. INSTINSKY, *Der spätrömische Silberschatzfund von*

Kaiseraugst, 1971 [17] D. KEMP-LINDEMANN, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, 1975 [18] K.C. KING, *Foil and Fusion: Homer's Achilles in Vergil's »Aeneid«*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 7, 1983, 31–57 [19] K.C. KING, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, 1987 [20] G.P. KNAPP, *Hektor und Achill. Die Rezeption des Trojastoffes im deutschen Mittelalter*, 1974 [21] A. KOSSATZ-DEISSMANN, *Art. Achill*, in: LIMC 1.1 und 1.2 (Abb.), 1981, 37–200 und 56–145 [22] J. LATACZ, *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, 1997 [23] E. LIENERT, *Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrad von Würzburg »Trojanerkrieg«*, 1996 [24] M. MEIER, *Troia im Film*, in: M. Zimmermann (Hrsg.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, 2006, 179–193 [25] ST. MERKLE, *Die Ephemeris belli Troiani des Diktys von Kreta*, 1989 [26] P. MICHELAKIS, *Achilles in Greek Tragedy*, 2002 [27] G.W. MOST, *Anger and Pity in Homer's Iliad*, in: G.W. Most/S. Braund (Hrsg.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, 2003, 50–75 [28] G. NAGY, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, 2. bearb. Aufl. 1999 [29] A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jh.*, 2 Bde., 1974 [30] W. RAECK, *Spätantike Achillzyklen: Ein Held bekommt eine Biographie*, in: W. Raeck (Hrsg.), *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, 1992, 122–138 [31] J.D. REID, *Art. Achill*, in: *OGCM* 1, 1993, 1–16 [32] S. ROGGE, *Die attische Sarkophage: Achill und Hippolytos*, 1995 [33] S. SCHEIN, *The Mortal Hero*, 1984 [34] M.R. SCHERER, *The Legends of Troy in Art and Literature*, 1963 [35] E.A. SCHMIDT, *Achill*, in: H. Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, 1999, 91–125 [36] D. STUTZINGER, *Die spätantiken Achilleusdarstellungen. Versuch einer Deutung*, in: H. Beck/P.C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum*, 1983, 175–179 [37] J.F. TRIMBLE, *Greek Myth, Gender, and Social Structure in the Roman House: Two Paintings of Achilles at Pompeii*, in: E. K. Gazda (Hrsg.), *The Ancient Art of Emulation*, 2002, 225–248 [38] K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*, 1959 [39] D. WIEBENSON, *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*, in: *The Art Bulletin*, 46/1, 1964, 23–37 [40] *Winckelmann-Gesellschaft (Hrsg.), Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit*, *Ausst. kat.* 1999 [41] M.W. WINKLER, *The Trojan War on the Screen: An Annotated Filmography*, in: M.W. Winkler (Hrsg.), *Troy. From Homer's »Iliad« to Hollywood Epic*, 2007, 202–215.

Zitierte Quellen

[42] F. HÖLDERLIN, *Gesammelte Werke*, hrsg. von M. Knaupp, Bd. 2, 1992 [43] F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie* [1795], in: F. Schlegel, *Kritische Schriften*, hrsg. von W. Rasch, 113–230, 1971.

Susanne Götde (Berlin/München)

Actaeon s. Aktaion

Admetos s. Alkestis und Admetos

Adonis

(Ἄδωνις, lat. Adonis)

A. Mythos

Über die Abstammung des A. gibt es unterschiedliche Überlieferungen. In der Regel gilt er als Sohn des syrischen Königs Theias und dessen Tochter Smyrna (Myrrha). Später wird Theias im Anschluß an die kyprische Sage meist durch Kinyras ersetzt (Hyg. fab. 58). Bei Hesiod ist er Sohn des Phoinix und der Alpheisboia (vgl. Apollod. 3,14,4). Die erste vollständige Erzählung findet sich in Apollodors *Bibliothékē* und stellt den Kernbestand des Mythos dar, der in unterschiedlichen Varianten und Ausschmückungen überliefert wird. Demnach wird Smyrna durch boshafte Veranlassung der *Aphrodite* von glühender Liebe zu ihrem Vater ergriffen, den sie zwölf Nächte lang im Dunkeln verführt. Nachdem der Vater die Tochter erkannt und den Frevel entdeckt hat, verfolgt er sie mit einem Schwert in der Absicht, sie zu töten. Smyrna fleht die Götter an, sie unsichtbar zu machen und auf diese Weise vor dem Zorn des Vaters zu schützen. Aus Mitleid verwandeln diese sie in einen Myrrhebaum. Zehn Monate später bricht die Rinde des Baumes auf, und A. erblickt das Licht der Welt.

Überwältigt von seiner Schönheit, versteckt *Aphrodite* das Kind in einem Kasten und gibt es heimlich in die Obhut der *Persephone*. Nicht minder angetan von der Schönheit des Knaben, verweigert diese jedoch später seine Rückgabe, und es kommt zum Streit zwischen den beiden Göttinnen, der schließlich auf Veranlassung des *Zeus* geschlichtet wird: A. solle fortan jeweils ein Drittel des Jahres bei jeder Göttin verbringen, das letzte Drittel stehe ihm zur freien Verfügung. A. entschließt sich jedoch, auch dieses letzte Drittel mit *Aphrodite* zu verbringen. Das Liebesglück währt indes nicht lange, denn in noch recht jungen Jahren wird A. auf der Jagd von einem Wildschwein angefallen und tödlich verletzt. Als Todesursache nennt Apollodor den Zorn der *Artemis*, der Göttin der Jagd (Apollod. 3,14,4). Eine andere, nicht minder verbreitete Version berichtet, der Kriegsgott *Ares* habe das Tier aus Eifersucht auf den Jüngling gehetzt oder sich selbst in einen Eber verwandelt (Serv. ecl. 10; Nonn. Dion. 29,135–138; 32, 219–222; 41,209–211).

Auch über den Grund des Zorns der *Aphrodite*, der zu der inzestuösen Leidenschaft Smyrnas führt, gibt es verschiedene Überlieferungen. Nach Hyginus (Hyg. fab. 58) rächt sich die Göttin an Kenchreis, der Mutter Smyrnas und Gemahlin Kinyras', da diese be-

hauptet hat, ihre Tochter sei schöner als *Aphrodite/Venus* selbst. Aus Verzweiflung über ihre inzestuöse Leidenschaft beschließt Smyrna, sich zu erhängen, was ihre Amme gerade noch rechtzeitig zu verhindern weiß, indem sie ihr dazu verhilft, den Vater zu täuschen und ihr Liebesverlangen zu stillen. (Das Motiv der Amme als Kupplerin findet sich auch bei Anton. Liberalis: Anton. Lib. met. 34,2–3 und bei Ovid: Ov. met. 10,300–559; 10,708–739). Aus Scham über ihre Schwangerschaft flieht sie sodann in die Wälder, wo sie aus Mitleid der *Venus* in einen Myrrhebaum verwandelt wird, dem A. geboren wird (Hyg. fab. 58). Nach Anton. Lib. met. 34,5 wird sie von *Zeus* nach einer Frühgeburt in den Baum verwandelt, während ihr Vater Theias aus Schmach über die begangene Blutschande den Freitod wählt.

Über die Baumgeburt des A. gibt es verschiedene Varianten: Nach Servius (Serv. Aen. 5,72) und Fulgentius (Fulg. Myth. 3,8) wird das Kind in dem Moment geboren, als der Vater mit dem Schwert den Baum spaltet. Bei Ovid (Ov. met. 10,503–518) und übereinstimmend mit der Fassung Apollodors wächst das Kind unter der Rinde weiter, die sich bei der Geburt spaltet; A. wird in der Folge von *Nymphen* versorgt. In einer anderen Variante von Servius (Serv. ecl. 10,18) spaltet ein Eber den Baum und befreit das Kind. Die Überlieferungen stimmen darin überein, daß es sich bei A. um einen schönen Jüngling und einen passionierten Jäger handelt; in einigen Fällen wird er auch als Hirte dargestellt (z. B. bei Verg. ecl. 10,18).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

In der Dichtung der Antike wird der A. mythos vorwiegend im Rahmen des A.kultes (der sog. *Adonia*) entfaltet, der in Syrien, im südlichen Kleinasien sowie in Griechenland gefeiert wurde und ein jährlich begangenes Ritual unterschiedlicher Ausprägung war. Im Mittelpunkt des athenischen Festes stand die Klage um den toten A., der durch Holzpuppen dargestellt wurde. So feierten in Athen die Frauen anlässlich der sizilianischen Expedition des Alkibiades 415 v. Chr. auf den Dächern der Häuser, während die Männer dem Ausfahren der Flotte beiwohnten. Für dieses Ritual verfaßten Dichter die entsprechenden Gesänge.

Das älteste bedeutende Zeugnis stammt von Sappho (fr. 21), eine Klage in Form eines Dialogs zwischen ?Aphrodite und den ?Nymphen angesichts des sterbenden A. (vgl. [3. 93–97]; [40. 85]). In der Folge nahmen die literarischen A.klagen ab und räumten volkstümlichen, musikalischen Darstellungen das Feld. Im 4. Jh. v. Chr. griffen einige Komödiendichter den A. Stoff auf. Aristophanes beschreibt in der *Lysistrata* (387–398) eine Feier zu Ehren des A. auf den Dächern der Häuser Athens [3. 98–104]. Er entwirft das Bild eines lauten, frivolen Festes, das aufgrund der Zügellosigkeit der Frauen zum Stein des Anstoßes wird und mit der tragischen Expedition nach Sizilien in enger Verbindung steht.

In der griech. Tradition ist das Zeremoniell der A.gärten beheimatet, dessen frühestes Zeugnis in Platons *Phaidros* finden ist (vgl. Plat. Phaidr. 276b; weitere Belege bei Theophr. h. plant. 6,7,3; vgl. zu Platon auch [5. 73–91]). Für die Feier der Adonien werden im Hochsommer rasch aufkeimende Gewächse (v.a. Lattich und Fenchel) gesät, die acht Tage lang unter einer brennenden Sonne gezogen werden, so daß die kaum ergrüneten Sproßlinge in kürzester Zeit bereits wieder verdorren. Bei Platon stehen die A.gärten für das Kurzlebige und Oberflächliche und symbolisieren das Spielerische des Festes, wohingegen das Ernsthafte durch die kluge Saat in geeignetem Boden zum Ausdruck kommt, die entsprechend nicht in acht Tagen, sondern in acht Monaten Reife gelangt (Plat. Phaidr. 276b). Detienne [13] kommt daher zu dem Schluß, daß die A.gärten einen Gegenpol zum Getreideanbau bildeten, wie durch ?Demeter repräsentiert wird: »Von Platon bis Simplicios prangert ein einheitlicher Überlieferungsstrang die A.gärten als Kulturen an, die ohne Frucht und von Grund auf steril sind« [13. 148]. Damit wird die Auffassung von A. als einem Vegetationsgeist widerlegt (so [19] und im Anschluß daran auch [3]) – eine Auffassung, die nicht nur auf die Baumgeburt zurückgeführt wird, sondern v.a. auch darauf, daß A. ein Drittel des Jahres in der Unterwelt und zwei Drittel des Jahres auf der Erde verbringt und somit als Verkörperung des Getreides, insbes. des Weizens gelten könne [3. 320–327]. Demgegenüber betont Detienne [13] die Verführungskraft des A., dem als frühreifem Jüngling gelungen sei, sowohl Aphrodite als auch ?Persephone zu bezaubern. Nicht das Getreide wäre somit das Sinnbild des jugendlichen Liebhabers, sondern die Aromapflanze, die im Zusammenhang mit dem Verführungsritual steht. Somit gerate A. zum Sinnbild sexueller Potenz in Verbindung mit unfruchtbarer Aussaat [13. 148]; [41. 132–167].

Im ptolemäischen Alexandria wurden die Adonien 3. Jh. v. Chr. bis ins 6. Jh. n. Chr. begangen und als Theaterraufführung mit Schauspielern und ei-

nem Chor gestaltet [3. 105]; [13. 151]. Die A.klage der griech. Tradition wurde hier durch die Feier der Vereinigung des göttlichen Paares A. und Aphrodite erweitert. Anders als im Mythos, wo die beiden zwei Drittel des Jahres miteinander verbringen, ist ihnen diese Freude hier nur an einem einzigen Tag im Jahr vergönnt, dem ersten Tag der zweitägigen A.feier. Die bedeutendste diesbezügliche literarische Referenz stammt von Theokrit, dessen 15. Idylle von den Feierlichkeiten im Palast der Königin Arsinoe berichtet. Hier wird das Liebespaar liegend auf einem silbernen Bett mit purpurnen Decken und Kissen dargestellt. Um ihr Lager herum sind die Früchte der Jahreszeit, syrische Duftstoffe und Kuchen in Form von Tieren in silbernen Körben ausgebreitet. Eine Sängerin fordert Aphrodite in einem Hymnos auf, das Beisammensein mit ihrem heute vom Acheron zurückgekehrten Geliebten zu genießen, denn am nächsten Tag werde die Totenklage angestimmt. Der zweite Festtag beginnt mit der Trauerprozession, bei der die Frauen die A.figuren der Stadt hinaus zum Ufer tragen. Das Gedicht endet mit der Anrufung des Halbgottes und den Bitten, möge im darauffolgenden Jahr wiederkehren (Theokr. 15,136–144).

Demgegenüber endet bei Kyrillos von Alexandria (5. Jh. n. Chr.) die Aufführung mit dem freudigen Wiedersehen der Liebenden (*Kommentar zu Isaias* 2,3). Auch für die Adonien in Byblos, die nicht im Hochsommer, sondern im Frühling stattfanden, gilt diese umgekehrte Reihenfolge: Am ersten Tag werden die Totenklage und der Opferkult begangen, und zweiten Tag wird freudig und ausgelassen der lebende A. gefeiert. Für die Totenfeier scheren sich die byblichen Männer die Haare, während sich diejenigen Frauen, die sich die Haare nicht abschneiden lassen wollen, an diesem Tag prostituieren, um den Erlös der Göttin Aphrodite zum Opfer darzubringen (Lukian. Syr.D. 6). Lukian berichtet ebenso von einem Fluß namens A., der aus dem Libanongebirge kommend bei Byblos ins Meer mündet und dessen alljährliche blutrote Färbung die Trauerfeiern einleitet, denn man deutete sie als Zeichen der tödlichen Verwundung des Gottes (Lukian. Syr.D. 8; der A.fluß wird auch bei Nonnos erwähnt, vgl. Nonn. Dion. 3,109; 4,80; 20,144; 31,127; 43,429; vgl. auch [16. 9–11]).

Ein weiteres, für die nzl. Rezeption des Mythos maßgebliches Gedicht ist der A.epitaph (*Adónidos Epitáphios* = Epit. Ad., um 100 v. Chr.), der dem griech. Dichter Bion zugeschrieben wird, da sich im anonymen Epitaph auf Bion (Bion-Epitaph) zahlreiche Anspielungen auf diesen Text finden [40. 87f.]. Es handelt sich um eine in Hexametern verfaßte elegische A.klage, in die sich die Narration des Mythos eingebettet findet. Der Dichter wendet sich an die schlafende Aphrodite, die bald darauf bestürzt durch die

Wälder läuft, aus denen bereits die Totenklage ertönt: Die Nymphen klagen, die Hunde jaulen, die Eroten pflegen den tödlich verletzten Jüngling (Epit. Ad. 18–19; 80–85), während die Liebesgöttin um einen letzten Kuß bittet und über das Verhängnis ihrer eigenen Unsterblichkeit klagt (Epit. Ad. 43–53). Mit dem Tod des A. stirbt auch die Natur. Aus dem Blut des Sterbenden erwächst die Rose und aus den Tränen Aphrodites die Anemone (Epit. Ad. 64f.). Im sog. Bion-Epitaph, der wohl von einem Schüler Bions verfaßt wurde und sich einiger Motive der bukolischen Tradition bedient, wird der griech. Dichter mit A. gleichgesetzt [40. 91].

Die Verwandlung des sterbenden A. in eine Anemone findet sich in der röm. Literatur, u.a. in Ovids *Metamorphosen*, wieder. Die Anemone ist nicht nur von derselben Farbe wie das Blut und ähnelt dem Granatapfel; sie ist auch zerbrechlich und vergänglich, ihre Blüte wird in kürzester Zeit vom Wind verweht (Ov. met. 10,726–739). Neu bei Ovid ist außerdem die Schilderung von der unbeabsichtigten Verletzung der Venus durch Amors (?Eros) Pfeil, der ihre Liebe zu A. entfacht, wodurch wiederum die Qualen seiner Mutter gerächt werden (Ov. met. 10,524f.). Die Liebesgöttin sucht nunmehr die Nähe des sterblichen Jünglings in irdischen Gefilden und begleitet ihn sogar auf die Jagd. Ungeachtet ihrer Warnungen vor der Jagd auf wilde Tiere, die sie mit der Geschichte von ?Atalanta und Hippomenes illustriert (Ov. met. 10, 560–707), begibt sich der ebenso tollkühne wie unerfahrene Jäger in den Kampf mit dem todbringenden Eber.

Macrobius' *Satumalia* haben neben den *Metamorphosen* Ovids einen bes. großen Einfluß auf die nzl. Rezeption des A.mythos gehabt. Hier wird A. mit der Sonne gleichgesetzt; der Eber, der ihm den Todesstoß versetzt und die Sonne zum Verschwinden bringt, repräsentiert den Winter (Macr. Sat. 1,21,1–6). Dem liegt die Vorstellung zugrunde, daß die Sonne in den Monaten, die A. bei Proserpina in der Unterwelt verbringt und in denen Venus den Geliebten trauert, nicht Vorschein kommt.

B.1.2. Bildende Kunst

Bildliche Darstellungen des A.mythos auf Vasen und Münzen oder als Gravuren, Wandbilder oder Fresken sind seit dem 5. Jh. v. Chr. bekannt. Das bedeutendste und häufigste Motiv ist sowohl in der griech. als auch in der etruskischen und röm. Tradition das Liebespaar A. und ?Aphrodite . Eine attische Reliefkeramik des ausgehenden 5. Jh. v. Chr. zeigt die nackte Büste des A. sitzend (im Profil), mit dem geflügelten ?Eros im Schoß; ihm steht bekleidet und aufrecht Aphrodite. Bronzeappliken auf griech.

Klappspiegeln des 5. und 4. Jh. v. Chr. zeigen das Liebespaar oftmals in Kombination mit einer Erosdarstellung [35. 224]. Die älteste Darstellung des Streits um A. zwischen Aphrodite und ?Persephone findet sich auf einem etruskischen Spiegel, der auf das Ende des 5. Jh. v. Chr. datiert wird; sie zeigt ?Zeus zwischen Aphrodite und Persephone, die das Kästchen hält, in dem A. verborgen ist. Die Streitszene ist später auf einigen italischen Vasen aus der Mitte des 4. Jh. v. Chr. in mehreren Einzelszenen dargestellt: Sie zeigen die beiden Göttinnen links und rechts neben dem thronenden Zeus um A. flehend, der als nacktes Kind am königlichen Zepter lehnt. Eine weitere Szene zeigt A. schlafend, über ihm Eros mit einer Schale, links von ihm ?Artemis und rechts zwei weibliche Gestalten, die vermutlich Persephone und Aphrodite verkörpern; ein weiteres Motiv bildet eine Gruppe von ?Musen [35. 223]. Auf den italischen Vasen wird A. entsprechend seiner orientalischen Herkunft häufig mit der phrygischen Mütze dargestellt. Ebenso taucht im 4. Jh. v. Chr. erstmals das Motiv der Jagd auf attischen und etruskischen Vasen sowie Bronzespiegeln auf.

Auf das Ende des 1. Jh. n. Chr. wird ein röm. Stuckrelief datiert, auf dem Aphrodite und der verwundete A. abgebildet sind [35. 227]; [22. 70]. Auch ein bekanntes Marmorrelief im Palazzo Spada dem frühen 2. Jh. n. Chr. repräsentiert den verletzten Jäger mit verbundenem Bein auf seinen Speer gestützt und von Jagdhunden umgeben (vgl. Abb. 1). Am Gebäck im Hintergrund ist ein Eberkopf zu sehen; darunter sind die Konturen eines Baumes eingeritzt, die auf die besonderen Umstände der Geburt des A. verweisen [27. 16–22].

Sarkophage mit Darstellungen des A.mythos sind seit etwa 150 n. Chr. erhalten und lassen sich chronologisch und ikonographisch in zwei Gruppen einteilen [22. 70–90]. Die neun Kästen der ersten Gruppe befinden sich in Paris (Louvre), in Rom (Villa Borghese, Palazzo Rospigliosi, Villa Doria Pamphili, Villa Medici) und in Rostock (Archäologische Lehrsammlung der Universität, Museum im Heilig-Kreuz-Kloster). Sie sind relativ einheitlich; auf den Vorderseiten zeigen sie drei verschiedene, in sich abgeschlossene Szenen, die in ihrer Anordnung von rechts nach links zu betrachten sind: Rechts finden sich der Abschied des A. von Aphrodite und der Aufbruch zur Jagd repräsentiert, in der Mitte der verwundete A. und links die Pflegeszene. Die Darstellungen auf den Sarkophagen der zweiten Gruppe sind hingegen von links nach rechts angeordnet und zeigen entweder auch alle drei Szenen oder – wie dies hauptsächlich auf die früheren Sarkophage zutrifft – nur den Abschied und die Jagd. Beide Darstellungen, die hier nun jeweils eine ganze Hälfte der Vorderfront einnehmen und in der Mitte durch einen Pfeiler voneinander getrennt sind, werden



Abb. 1: Adonis-Relief, 118–125 n. Chr. Rom, Palazzo Spada.

um einige Figuren erweitert. Das älteste Beispiel ist der um 175 n. Chr. entstandene Kasten, der sich heute in der Galleria Lapidaria im Vatikan befindet und zuvor im Garten der Villa Giustiniani als Brunnenwanne diente.

B.2. Christliche Spätantike/Mittelalter

In religions- und kulturgeschichtlicher Hinsicht ist bei den christl. Schriftstellern seit dem 3. Jh. die Identifizierung des A. mit der Gestalt des syrischen Tammuz (Tāmūzā) von Relevanz. Origenes nimmt diese Gleichsetzung als erster vor und bezieht sich dabei auf die Darstellung der klagenden Frauen im Buch des Propheten Ezechiel. Aufschlußreich ist hier bereits, daß Tammuz in der lat. Vulgata mit A. übersetzt ist (vgl. Ez. 8,14: »ibi mulieres sedebant plangentes Adonidem«/»dort saßen Frauen, die A. beklagten«). In den Kommentaren der Kirchenväter wird Tammuz/A. als Vegetationsgott dargestellt, der während der Sommerdürre in die Unterwelt absteigt, und es ist von einer Auferstehungsfeier die Rede (Orig. Selecta in Eze-

chielem, zu Ez. 8; Hier.comm.in Ez., zu Ez. 8; vgl. auch [4. 65–202]).

Ein anderer Aspekt der christl. Rezeption des Mythos besteht in der beharrlichen Kritik am Kult, in der A. aufgrund seiner Schwäche und Unfähigkeit, sich vor dem tödlichen Eber zu schützen, jedwede Göttlichkeit abgesprochen und fernerhin sein Liebesverhältnis zu Persephone angeprangert wird (Arnob. 4,27; Aug.civ. 6,7). In Firmicus Maternus' *De errore profanarum religionum* ist von A. als dem Gatten der Venus die Rede, der durch Mars in Gestalt eines Wildschweins umkommt. Daraus wird eine christl.-biblische Kritik an den heidnischen Kulte abgeleitet: »Wenn A. ein Gott war, warum wußte er nichts von den Anschlägen seines Nebenbuhlers? Wenn ein Mensch, warum kämpfte er mit einem Höheren?« (Firm. de errore 9,1). Hieronymus beurteilt den in Bethlehem betriebenen A.dienst als Entweihung der Geburtsstätte Christi (Hier.epist. ad Paul. 58).

Im MA gibt es zahlreiche allegorische Verarbeitungen des A.mythos. Neben dem *Roman de la Rose* (15,663–750), der sich auf Ovid bezieht, findet sich bei den Mythographi Vaticani des 11. und 12. Jh. die Deutung des Fulgentius (Fulg.Myth. 3,8), derzufolge A. den Saft der Myrrhe symbolisiert (Myth.Vat. 1,200; 2,34; 3,17). Eine weitere Allegorie findet sich bei Remigius, der in Anlehnung an Macrobius A. mit der Sonne gleichsetzt (Myth.Vat. 3,11,17). Im *Ovide moralisé* (10,3736–3747) wird die Verwandlung des A. in eine Blume, die in den *Metamorphosen* geschildert wird, in Anlehnung an den Narkissos-Mythos zum Symbol irdischer Vergänglichkeit. Darüber hinaus findet sich hier eine christl.-allegorische Auslegung, in der Myrrha mit der Gottesmutter Maria, A. mit Christus und der Eber mit den Juden, die Christus kreuzigten, identifiziert werden und die Blume zum Symbol der Auferstehung wird (10,3748–3953).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

In der ital. Renaissance sind Funktionalisierung und Erweiterung des A.mythos vielfältig: A. Minturno greift in seinem Gedicht *De Adonide ab apro interempto* (»Über den vom Eber getöteten A.«) auf Vorgaben von Bion und Ovid zurück; neu ist die Episode, in der sich der todbringende Eber rueuevoll in den Wald zurückzieht (81–91). In F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) findet der jährliche A.kult Beachtung, in der frühnlz. Rezeption verhältnismäßig selten vorkommt. Es handelt sich zudem um das erste Zeugnis, das das mit Rosen geschmückte Grabmal des A. beschreibt [23. 77]. L. Dolce hält sich in seinen *Stanze nella Favola d'Adone* (1545) im wesentlichen an die Vorgaben Ovids, weicht jedoch in Bezug auf das Todes-

motiv von allen bisherigen Traditionssträngen ab, indem er die eifersüchtige Juno (Hera) ins Spiel bringt, die Venus ihr Glück nicht gönnt und deshalb den wilden Eber auf A. hetzt.

Eine der bedeutendsten und einflußreichsten Verarbeitungen der A.sage des Barock ist G. B. Marinos *Adone*, der von einer ebenso breiten Rezeption der ant. Quellen (Theokrit, Ovid, Bion, Nonnos etc.) zeugt wie von deren Überbietung durch nzl. Umgestaltungen im Dienste einer konzeptistischen Rhetorik. Als Quellen sind G. Paraboscicos *Favola d'Adone* (1553), G. Tarcagnotas *Adone* (1550) und L. Dolces *Stanze nella Favola d'Adone* unbestritten [12. 15 f.]; [23. 77–83]. Marinos Dichtung bietet eine stoffliche Vielfalt, bei der Überliefertes in neue Zusammenhänge gebracht wird. Die Hauptthemen sind die Liebe der Venus an A. sowie die Schönheit des Jünglings, aufgrund derer ihm die Königskrone Zyperns übertragen wird (16,229 f.), die aber schließlich auch zur Ursache seines Todes wird: Bei der Jagd löst der Anblick eines entblößten Schenkels in dem wilden Eber ungezügelt Verlangen aus, daß er dem schönen Jüngling in seiner Liebesglut die Seite zerreißt (18,90–98). Als Hintergründe für den Tod des A. werden jedoch gleichermaßen die Eifersucht des Kriegsgottes Mars sowie die Rache der Diana (Artemis), zwei unterschiedlich tradierte Motive, in Anschlag gebracht; darüber hinaus wird – abweichend von der Tradition und in Anlehnung an die christl.-dogmatische Diskussion um den freien Willen und die göttliche Providenz – der Held selbst für sein Schicksal mitverantwortlich gemacht (18,45; vgl. auch [23. 41–43]).

Als eine der Quellen Marinos wird auch P. de Ronsards bekanntes A.gedicht in Betracht gezogen, das 1563 im *Recueil des nouvelles poésies* erschien und sich bukolischer Inspiration verdankt. Ronsard orientiert sich sowohl an Ovid als auch an Bion-Epithaph. Die Götter greifen aktiv in das Geschehen um A. ein: Amor, der sich seiner Mutter rächen will, der eifersüchtige Mars sowie Venus, die im Mittelpunkt des Gedichtes steht und als eitle Liebhaberin dargestellt wird, die A. nach seinem Tod bald vergift und ihre vergebliche Zuneigung bereut. Die zweite wichtige Referenz in der frz. Literatur ist J. de La Fontaines *Adonis* (1658), in dem A. einen als unschuldiger und unerfahrener Liebhaber in bukolischer Atmosphäre, zum anderen als Held im Kampf gegen den wilden Eber dargestellt wird. In dem Gedicht liegt der Akzent eindeutig auf der Jagdszene, die knapp die Hälfte des gesamten Textes einnimmt und in Anlehnung an Ovids Darstellung der Kalydonischen Eberjagd (Ov.met. 8,260–444) ausgeführt wird [8]; [21]; [40. 208–216].

In der span. Literatur des *Siglo de Oro* und insbes. in der Lyrik stößt man auf eine außerordentlich rege Re-

zeption des A.mythos. Auffällig ist hier die sehr enge Orientierung am Prätext Ovids, der im 16. Jh. in zahlreichen span. Übersetzungen kursierte. Oftmals findet sich daher die A.thematik verknüpft mit der Geschichte um Atalanta und Hippomenes, die in den *Metamorphosen* von Venus mit der Absicht erzählt wird, A. vor der Jagd warnen (Ov.met. 10,560–707). Das vermutlich erste Gedicht in kastilischer Sprache ist D. Hurtado de Mendozas *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* (1553), das aus 103 Oktaven besteht; etwa die Hälfte ist der eingebetteten Episode um die Jagd und Verwandlung Atalantes und Hippomenes gewidmet, die wie bei Ovid auch hier von Venus als Exemplum vorgetragen wird. In der Lyrik Garcilaso de la Vegas, die in der Renaissance- und Barockliteratur oftmals den Ausgangspunkt der Nachahmung und Überbietung bildet, finden sich mehrere Anspielungen auf den A.mythos (vgl. z. B. *Elegía* 1,223–240; *Égloga* 3,184–191). Weitere Gedichte stammen von heute weniger bekannten Renaissancedichtern wie J. de Lomas Cantoral (*Amores y muerte de Adonis*, 1578), P. de Padilla (*Fábula de Adonis y Venus, en estancias*, in: *Tesoro de varias poetas*, 1580) oder J. Sáez Zumeta (*Venus al muerto Adonis lamentava*, 1580; Belege und weitere Beispiele in [9. 29–73]). Die Klage der Venus steht auch im Zentrum von Juan de la Cuevas *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* (1582/1605), in dem Dramatisches und Burleskes durchmischt werden.

In der Dichtung des 17. Jh. bleibt die Thematik weiterhin aktuell; stilistisch orientieren sich die Dichter vorwiegend am Vorbild L. de Góngoras, wobei aber auch Marinos *Adone* nicht ohne Einfluß auf die span. Barocklyrik ist. Neben den Góngoranachahmern wie D. de Morlanes (*Romance de Venus y Adonis*, in: *Cancionero*, 1628), F. López de Zárate (*A la muerte de Adonis*, in: *Obras varias*, 1651) oder H. Domínguez Camargo (*Romance de Adonis*, in: *Ramillete de varias flores poéticas*, 1675) gibt es auch satirische und burleske Verarbeitungen des Stoffes (Belege: [17]). Zu den bekanntesten Referenzen des 17. Jh. zählen P. Soto de Rojas *Fragmentos de Adonis* (1619), die von Ovid, Lope de Vega und Marino beeinflusst sind. Anders als bei Ovid wird hier allerdings im ersten Fragment Cíniras (Kinyras) zum Verführer seiner Tochter stilisiert.

Als bekannteste dramatische Verarbeitung des A.stoffes im span. Barock gilt Lope de Vegas mythol. Theaterstück *Adonis y Venus* (um 1600). Die Handlung spielt teilweise in Arkadien, teilweise in Zypern, und verknüpft drei Geschichten miteinander. Neben den Geschehnissen um Venus und A. und den Liebesgeschichten der Hirten spielt auch hier, der ovidischen Vorlage getreu, der Mythos um Atalanta eine wichtige Rolle. Bei Lope ist A. frei von göttlichen Attributen und wird in Anlehnung an das rinascimentale Pastoral

als Waldknaube dargestellt, der sich vornehmlich für die Jagd interessiert und eine Aversion gegen das weibliche Geschlecht hegt, die auf die Umstände seiner Baumgeburt zurückgeführt wird (Lope de Vega, *Adonis y Venus*, 1,579–587; vgl. auch [31] und [40.106–127]).

Der auf dem A.mythos beruhende Einakter *La púrpura de la rosa* (1659) von P. Calderón de la Barca wurde gesungen (mit Musik von J. Hidalgo) vorgetragen und für die Hochzeit der Infantin Maria Teresa mit Ludwig XIV. verfaßt. Aus dem Anlaß erklären sich die Akzentuierung des eifersüchtigen Mars und der finale Sieg der Liebe zwischen Venus und A. über die Wut des Kriegsgottes. J. A. Porcel y Salablanca schreibt um 1740 seine vier Eklogen mit dem Titel *El Adonis*, in denen er z. T. Verse von Soto de Rojas übernimmt. Quellen seiner A.dichtung sind aber auch in der Lyrik Garcilaso und Góngoras zu suchen, in Marinos *Adone* und Calderóns *La púrpura de la rosa*. Der A.mythos bildet indes nicht, wie der Titel vermuten lassen könnte, die Haupthandlung, sondern erhält die Funktion der Exemplifizierung und moralischen Belehrung im Dienste des christl. Liebesgebotes und Erbsündendogmas: Der Mythos soll verdeutlichen, daß eine irdische Liebeserfüllung gegen das Gebot der Gottesliebe verstößt. In diesem Sinne stilisiert Porcel die mythol. Figuren zu Exempla biblischer Gestalten, die von Gott gestraft werden [39. LXXVII].

In der engl. Literatur wird zum einen die Idee der A.gärten dichterisch verarbeitet (Spenser, Milton), zum anderen wird A. im Anschluß an W. Shakespeare als unerfahrener und abweisender Liebhaber dargestellt. Im lyrischen Werk E. Spensers nimmt der A.mythos einen wichtigen Stellenwert ein: Im dritten Buch von *The Faerie Queene* (1590) wird ein Wandteppich beschrieben, der Szenen dem Mythos repräsentiert (3,1,34–38), und im 6. Gesang werden die A.gärten erwähnt. A. erscheint als androgyne Gottheit, die in einem herrlichen, verwunschenen Garten ausruht. Tuzet [40.132] nennt als Quelle den 56. Orphischen Hymnos, in dem A. sowohl die Sonne als auch den Weizen symbolisiert und schließlich zu einer Art Proteus stilisiert wird, der in multiplen Formen auftritt und Leben spendet (3,6,29–49). Spensers Beschreibung der A.gärten werden von J. Milton übernommen, der den verwundeten Jüngling in ähnlicher Weise, auf einem Bett aus Hyazinthen und Rosen ausruhend beschreibt, die trauernde Venus an seiner Seite (Milton, *Comus* [1637], Epilog, 976–1011). Im ersten Buch von *Paradise Lost* (1,446–457) figuriert A./Tammuz unter den gefallenen Engeln.

Das bekannteste literarische Zeugnis der engl. Renaissance ist W. Shakespeares Versepos *Venus and Adonis* (1593), das sich offenkundig an der ovidischen Version des Mythos orientiert, von dieser allerdings in einigen Punkten abweicht: Shakespeare verzichtet

nicht nur auf die Verletzung der Venus durch Amors Pfeil und auf die inzestuöse Verbindung, die der Baumgeburt vorangeht; er präsentiert v. a. einen unreifen, pubertierenden A., der die um Liebe werbende Venus abweist, womit die traditionellen Geschlechterrollen verkehrt werden. Während sich A. offensichtlich nur für die Jagd, nicht aber für die Liebe interessiert («Hunting he loved, but love he laugh'd to scorn», 1,4), wird Venus gleich in der ersten Strophe als krank vor Liebesgedanken («sick-thoughted Venus», 1,5) beschrieben und mit einem zudringlichen Liebeswerber verglichen («like a bold-faced suitor», 1,6). Da alle ihre Versuche scheitern, den Geliebten vom Wert der körperlichen Liebe zu überzeugen, wird der fast noch kindliche A. zum Sinnbild männlicher Selbstbeherrschung und Keuschheit. Folgerichtig stirbt der Jüngling noch vor der Vereinigung mit Venus [28]; [25]; [30]. Die shakespearesche Version des Mythos wird in England zum Ausgangspunkt einer Reihe weiterer Texte, die eine werbende Venus und einen abweisenden, der Liebe trotzen A. darstellen (z. B. bei R. Barnfield, Sonett 17 in *Cynthia*, 1595; B. Griffin, Sonett 3 in *Fidessa*, 1596; vgl. [29.202]). Ab der zweiten Hälfte des 17. Jh. findet sich häufig – und dies scheint in der Konsequenz der shakespeareschen Version zu liegen – ein satirisches Anprangern des Machocharakters eines ebenso schönen wie gefühlkalten Mannes, der sich von Frauen umgarnen läßt, so etwa in H. Cromptons *Masque of Adonis* (1657) und T. Browns *The Ladies' Lamentation for Their Adonis* (um 1700).

B.3.2. Bildende Kunst

Das Liebespaar Venus und A. ist in der Bildenden Kunst des 16. bis 18. Jh. ein beliebtes Motiv, dessen Darstellung sich verschiedener Episoden des Mythos bedient. Bes. häufig findet man die liebevolle Fürsorge der Venus, den Abschied und den Aufbruch zur Jagd, den Tod und die Klage. Verbreitet werden diese Motive v. a. durch zahlreiche Illustrationen der *Metamorphosen* Ovids, z. B. die Holzschnitte von B. Salomon in der 1557 erschienenen Ovidausgabe, die im 16. Jh. in zahlreichen Kopien und Neukombinationen reproduziert wurden. Als literarische Quellen der unterschiedlichen Bildmotive gelten neben den *Metamorphosen* auch der Bion-Epithaph, Theokrits Idylle, Macrobius' *Saturnalia* und die Mythographien der Renaissance, in denen das A.fest mit dem Wechsel der Jahreszeiten in Zusammenhang gebracht wird. Somit fließen in der Bildenden Kunst der Frühen Nz. röm., orientalische und christl. Traditionsstränge zusammen.

Zu den bekannten mythol. Darstellungen der ersten Hälfte des 16. Jh. gehört die Freskenmalerei. Im

Palazzo del Tè in Mantua ist ein Fresko von G. Romano zu sehen (1527/28), auf dem der flüchtende und feige anmutende A. zum Gegenbild des Ares stilisiert wird. Rosso Fiorentinos Fresko in der Galerie François I^{er} in Schloß Fontainebleau (um 1536) zeigt die von Schmerz ergriffene Venus in ihrem von Tauben gezogenen Wagen vom Himmel herabkommend, während geflügelte Chariten den toten A. auf ein Prunkbett legen und umsorgen. Den Tod des A. stellt auch S. del Piombo in einem bekannten Gemälde (*Tod des Adonis*, um 1512, Florenz, Uffizien) dar: Venus sitzt im Zentrum des Bildes und hält ihr Fußgelenk, was ein Hinweis auf die Verletzung des Fußes in einem Rosendorn sein kann; sie beugt sich zu Amor herab, der ihre Aufmerksamkeit auf den verwundeten A. zu lenken versucht, während sich hinter ihrem Rücken drei Mädchen um Pan mit der Flöte gruppieren.

Eine Schlüsselposition für die nzl. Rezeption des A.mythos nimmt zweifellos Tizians *Venus und Adonis* ein, auf dem die Abschiedsszene dargestellt ist, bei der sich A. von der Geliebten regelrecht losreißt (vgl. Abb. 2). Die nackte Venus versucht, den jungen Jäger mit einer leidenschaftlichen Umarmung zurückzuhalten, während dieser sich aber offensichtlich, den Jagdspeer in der linken Hand und rechts die Hunde hal-

tend, bereits in Aufbruchstimmung befindet und der Jagd entgegenfiebert. Der nackte Körper der Göttin ist in einer Drehung dargestellt, so daß das Bild eine dynamische Bewegung zum Ausdruck bringt, die den Eindruck erweckt, A. würde ihr vorüberziehen. Wie auch bei Shakespeare wird A. hier zum «widerwilligen Geliebten» [32.153] stilisiert. In der linken oberen Bildhälfte sieht man Amors Köcher mit den Pfeilen an einem Ast hängen. Der Liebesgott selbst schläft weiter hinten an einen Baum gelehnt. Damit wird seine Handlungsunfähigkeit angedeutet, die in den vergeblichen Liebesbemühungen der Venus ihr Pendant findet. Eine spätere Version (um 1560/65, New York, Metropolitan Museum of Art) enthält bezüglich der Amordarstellung eine Abweichung: Hier schaut der Liebesgott mit ängstlichem Blick auf A. und hält schützend seine Hände um eine Taube, das Symbol der Venus. Diese Variante findet sich auf einem Elfenbeinrelief eines unbekanntes dt. Künstlers dem frühen 18. Jh. reproduziert. Ein Kupferstich der Madrider Vorlage wurde 1559 von G. Sanuto angefertigt [24.60–63].

Ebenfalls im Madrider Prado zu betrachten sind A. Carraccis *Venus, Adonis und Cupido* (um 1590), ein Gemälde, das sowohl den Aufbruch zur Jagd als auch die Verletzung der Venus durch Amors Pfeil thematisiert,



Abb. 2: Tizian, Venus und Adonis, Öl auf Leinwand, 1553/54. Madrid, Prado.

sowie das berühmte Gemälde *Venus und Adonis* (1580) von P. Veronese: Venus wacht über A., der seinen Kopf in ihren Schoß gelegt hat und zu schlafen scheint, während Amor einen der Jagdhunde zurückhält.

Darstellungen in der Nachfolge Tizians, die den Abschied des A. thematisieren, sind offensichtlich nicht in erster Linie auf die *Metamorphosen* Ovids zurückzuführen, in denen Venus ihren Geliebten zurückläßt, indem sie sich nach ihren Warnungen von einem Schwanengespann gezogen in die Lüfte erhebt (Ov. met. 10,708), sondern auf die astrologische Deutung des Mythos im Anschluß an Macrobius: A. symbolisiert die Sonne und begibt sich nun zu Beginn der dunklen, kalten Jahreszeit in die Unterwelt zu Proserpina. Der um 1570 entstandene Kupferstich von G. Ghisi (vgl. Abb. 3) nach einem Bild seines Bruders T. Ghisi, das dem Gemälde Tizians seine Inspiration zu verdanken scheint, repräsentiert den zyklischen Charakter des Mythos durch die Simultaneität unterschiedlicher Szenen: Venus und A. sitzen von Eroten und Jagdhunden umgeben im Schatten eines Baumes. Venus trägt um ihren Oberkörper den magischen Gürtel, der die Liebeslust erwecken soll (vgl. Hom. II. 14,198–223), und scheint sehr bemüht, den Geliebten



Abb. 3: Giorgio Ghisi, *Venus und Adonis*, Kupferstich, um 1579. New York, Metropolitan Museum of Art.

durch ihre Verführungskunst aufzuhalten. Indes sind Gesichtsausdruck und Körperhaltung des sich auf seinen Speer stützenden Jägers von Ablehnung gezeichnet. Von besonderer Signifikanz ist der abgeschlagene Wildschweinkopf, auf den A. mit seinem Fuß tritt, was offensichtlich seinen Sieg über das todbringende Tier symbolisiert. Am rechten Bildrand öffnet sich eine weite Landschaft, in der in Miniatur der tödliche Kampf mit dem Eber dargestellt ist. Somit wäre der dargestellte Abschied ein vorübergehender, der in einen zyklischen Ablauf eingebunden ist und schließlich auch einen Sieg über den Tod beinhaltet [20.360f.].

A. de Vries hat das Motiv Tizians, das Vorbeiziehen des A. und die Umklammerung durch die sitzende Venus in seiner Bronzeskulptur im Schloßpark zu Bückeberg (um 1620) ins Plastische übersetzt: Ein Jagdhund schaut zwischen A.' Beinen hervor, den linken Arm legt er um die Göttin, in der rechten hält er über seinem Kopf das Jagdhorn. Eine spätere Bronze-gruppe desselben Künstlers (*Venus und Adonis*, 1624) im Park von Drottningholm in Schweden gestaltet im Unterschied zu der bewegten Abschiedsszene ein ruhiges Gespräch zwischen den Liebenden: A. steht hier mit einem erlegten Hirsch auf den Schultern vor der auf einem Baumstumpf sitzenden Venus.

Die drei Gemälde *Venus und Adonis* von B. Spranger stellen drei Variationen des Mythos dar. Das Bild im Rijksmuseum in Amsterdam (um 1586) zeigt das Liebespaar in einer weitläufigen arkadischen Landschaft, die von Satyrn (Silene, Satyr) und Nymphen bevölkert ist, eine Burg und eine Ziegenherde im Hintergrund. Im Wiener Bild (um 1597, Kunsthistorisches Museum) nimmt das Liebespaar, insbes. die nackte Venus, wesentlich mehr Raum ein, während sich der Ausblick in die Landschaft nur in einem kleinen Ausschnitt im Bildhintergrund eröffnet. Auffällig ist die orientalische Kleidung des A., v. a. seine Mütze und der Beinschmuck, was die Weitertradierung der orientalischen Quellen des Mythos belegt, die im 16. Jh. offensichtlich neben der ovidischen Bearbeitung und den astrologischen Deutungen bestehen. Auch das dritte A. Bild Sprangers in der Schloßgalerie in Dux zeigt A. – hier allerdings ebenso wie Venus unbekleidet – als Orientalen.

Ein beliebtes Thema in der niederl. Malerei des 17. Jh. ist der Aufbruch zur Jagd: H. Goltzius' *Venus und Adonis* (1614, München, Alte Pinakothek) zeigt das unbekleidete Paar im Schatten eines Baumes; links neben ihnen ist Cupido mit einem großen Hund an der Leine zu sehen, rechts im Bildhintergrund weiße Schwäne, die auf Ovid als literarische Vorlage hindeuten. C. van Haarlem malte mehrere Bilder, die das Liebespaar in einer arkadischen Landschaft zeigen, wobei mitunter die Todesszene im Hintergrund abgebildet ist: *Venus und Adonis* (1619, Baltimore, The Bal-

timore Museum of Art) zeigt das Liebespaar mit einem Hund an der Seite des A. an einem gedeckten Tisch sitzend. Frei von jeglichen Accessoires ist die Darstellung von Venus und A. auf dem gleichnamigen Gemälde im Musée des Beaux-Arts in Caen (1614), das eine reife Frau mit einem Jüngling zeigt, der einen Hund im Arm hält. G. Flincks *Venus und Adonis* (1640/50) ist eines der wenigen Gemälde, auf denen beide Figuren vollständig bekleidet dargestellt sind: A. kauert zusammen mit den Hunden am Boden, Venus steht von weißen Schwänen in hellem Licht umgeben hinter ihm.

Von P.P. Rubens gibt es mehrere Gemälde und Zeichnungen zur A. thematik. Sein erstes Bild *Klage um Adonis* (um 1605, Paris, Privatbesitz) zeigt den sterbenden A. am Boden liegend in den Armen der Geliebten und von Nymphen umgeben. Deutlich wird an diesem Gemälde nicht die innere Beziehung zwischen der Thematik der A. klage und der Beweinung Christi [15.144], sondern auch die Bezugnahme auf die A. bilder von L. Cambiaso, insbes. auf sein Gemälde *Tod des Adonis* (1550/80, Rom, Galleria Nazionale) bzw. den Holzschnitt gleichen Titels (Genua, Vincenzo Imperiale), der mit der dargestellten Pose des sterbenden A. in den Armen der Venus gleichermaßen auf die Affinitäten zwischen ant. und christl. Beweinung aufmerksam macht. In einer späteren Zeichnung (ehemals London, Sammlung Ludwig Burchard) skizziert Rubens mit nur wenigen Strichen die A. klage und fügt ihr die Inschrift »spiritus morientis excipit ore« (»der Atemhauch des Sterbenden entweicht dem Munde«) am oberen Bildrand hinzu, die vermutlich einer lat. Übersetzung des Bion-Epithaphs stammt [15.148], daß sich darüber auch Rückschlüsse auf die literarischen Quellen des Künstlers ziehen lassen. Kurze Zeit später malt Rubens ein weiteres sehr bekanntes Bild, das einen anderen Aspekt des Mythos thematisiert: *Venus und Adonis* (um 1650, Düsseldorf, museum kunst palast) reiht sich in die künstlerische Tradition jener Abschiedsbilder im Anschluß an Tizian ein, in der A. im Aufbruch zur Jagd begriffen von Venus zurückgehalten wird.

Die ovidische Version des A. mythos hat neben dem berühmten Gemälde *Tod des Adonis* von J. de Ribera (1637, Rom, Palazzo Corsini) auch N. Poussin zu zahlreichen Zeichnungen und Gemälden angeregt: Das Bild *Venus und Adonis* (vor 1630, Montpellier, Musée Fabre) zeigt das Liebespaar im Schatten eines Baumes in inniger Umarmung von Eroten umgeben in einer arkadischen Landschaft. Die Klage der Venus ist auf dem bekanntesten Gemälde im Musée des Beaux-Arts in Caen zu sehen (*Venus beweint Adonis*, um 1630). Die Göttin ist von ihrem Wagen herabgestiegen und gießt Nektar auf den Kopf des leblosen A., dessen Blut die Anemone erwächst. Auf Poussins *Reich der*

Flora (1631, Paris, Louvre) wird A. neben anderen mythol. Gestalten, die bei Ovid in Blumen verwandelt worden sind, auf seinen Jagdspeer gestützt und mit einer Schenkelwunde dargestellt.

Eine Variante des Mythos repräsentiert A. Alciatis Emblem *Amuletum veneris* (*Emblemata* [1550], S. 85) auf dem Venus den toten A. mit Lattich bedeckt, dem somit eine schwächende Wirkung auf die sexuelle Potenz des Mannes zugeschrieben werden kann.

B.3.3. Musik

Obwohl sich der A. stoff – Liebeswerben, Klage, Tod und Wiederkehr sowie Metamorphose – für das Musiktheater nachgerade anzubieten scheint, gibt es tatsächlich nur wenige Werke, die den Mythos aufnehmen. Die vermutlich erste A. oper überhaupt stammt von J. Peri und gilt als verschollen, ebenso wie die 1639 in Venedig uraufgeführte Oper *L'Adone* von F. Manelli (Libretto: P. Vendramin), die lange Zeit C. Monteverdi zugeschrieben wurde. Von G. Legrenzis *Adone in Cipro* (Venedig 1676) sind einige Arien erhalten [18.88f.]. Die erste vollständig erhaltene Oper über den A. stoff ist D. Mazzocchis *La Catena d'Adone* (Rom 1626) mit einem von O. Tronsarelli verfaßten Libretto, das sich der Falsirena-Episode im 12. und 13. Gesang von Marinos *Adone* orientiert [43]. Die Zauberin Falsirena ist in Liebe zu A. entflammt und bindet ihn mit Hilfe einer magischen Kette an sich, die von Vulcanus (Hephaistos), dem Gatten der Venus, im Auftrag Apollons geschmiedet wurde. Dennoch muß Falsirena zusehen, wie sich A. nach Venus verzehrt, während ihre eigene Liebe unerwidert bleibt. So greift die Zauberin der List, den Jüngling in der Gestalt der Venus zu verführen. Im gleichen Moment aber tritt die Göttin selbst in Begleitung Amors auf, dem sie befiehlt, A. von der Kette zu befreien und Falsirena selbst damit zu fesseln. Die Oper endet mit dem Sieg der Venus, der zusammen mit Amor, den Nymphen und Hirten besungen wird, und der glücklichen Wiedervereinigung der Liebenden. Marinos Version (Mazzochis Vorlage) weicht in einigen Punkten thematisch davon ab: In dem Verses versucht Falsirena, A. durch einen Liebestrank gefügig zu machen, der allerdings unwirksam bleibt und ihn infolge eines Irrtums der Dienerin Idonia in einen Vogel verwandelt (Marino, *Adone* 13,164–168). Auch wird Falsirena am Ende nicht an einen Felsen gekettet, sondern von A. in eine Schlange verwandelt (13,216–234).

J. Blows *Venus and Adonis. A Masque for the Entertainment of the King*, die in der engl. Tradition wohl bekannteste musikalische Verarbeitung des Stoffes, wurde 1683 am Hofe Charles' II. aufgeführt. Das höfische Maskenspiel besteht aus einem Wechsel von ge-

sprochenen Dialogen, Gesang und Tanz, wobei sich Blow offensichtlich auch ■ frz. Vorbildern, insbes. an M.-A. Charpentiers Kammeroper *Actéon* und *La Descente d'Orphée aux Enfers* orientiert hat. Der Prolog beschreibt eine pastorale Idylle, in der Cupido mit Pfeil und Bogen inmitten einer Gruppe von Hirten die Macht der Liebe besingt. Am Ende des zweiten Aktes, der mit einem Tanz der Grazien endet, verdüstert sich bereits die Stimmung, und der Tod des A. kündigt sich an. Der dritte Akt endet mit dem Lamento der Venus und einem Trauerchor. Eine weitere *Masque* aus England ist J. C. Pepuschs *Venus and Adonis* (Libretto: C. Cibber, London 1715).

In Frankreich vertont Charpentier 1685 J. Donneau de Visés Theaterstück *Les Amours de Vénus et Adonis* (1670); 1696 wird das *Divertissement Adonis* M. R. de Lalandes dem Sonnenkönig Louis XIV. vorgetragen, und ein Jahr später findet die Uraufführung der Oper *Vénus et Adonis. Une tragédie en musique* von H. Desmarest statt; für das Libretto (J.-B. Rousseau) stand Marino offensichtlich wiederum Pate (dazu [14]): Wie in der literarischen Vorlage soll A. auch hier zum neuen König Zyperns gekrönt werden. Ferner wird eine Rivalin der Venus eingeführt, wie sie bei Marino und Tronsarelli die Zauberin Falsirena repräsentiert und bei Donneau de Visé die Figur der Chréisis. Rousseaus Cidippe, die sich in A. verliebt, ist aber nicht nur Nebenbuhlerin der Göttin, sondern zugleich auch deren Vertraute. Als Venus und A. im dritten Akt ihre gegenseitige Zuneigung erkennen, wird Cidippe von rasender Eifersucht ergriffen und schmiedet gemeinsam mit dem zornigen Mars Rachepläne. Wie in Marinos *Adone* (12,82–94) gelingt ■ Venen ■ zunächst, den Kriegsgott ■ besänftigen und ■ ihrer Treue zu überzeugen (*Vénus et Adonis* 2,4). In der Folge (im vierten Akt) veranlaßt dieser jedoch die Göttin der Jagd, eine Bestie auf A. ■ hetzen. Der verzweifelten Cidippe gelingt ■ nicht, Mars von seiner Tötungsabsicht abzuhalten, und ihre Warnungen A. gegenüber (5,3) bleiben vergeblich.

Im selben Jahr findet die Uraufführung von R. Keisers dreiaktiger Oper *Der geliebte Adonis* (*Ein Singspiel*; Libretto: C. H. Postel) in Hamburg statt. Auch hier wird das Liebesglück von Venus und A. einerseits durch Mars, andererseits durch die Schäferinnen Eumene und Dryante gestört, die ■ beide auf A. abgesehen haben. Schließlich ist ■ die eifersüchtige Dryante, die Mars überredet, A. bei der Jagd in Gestalt eines Wildschweins anzugreifen. Im Vorwort des Libretto ist zu lesen, ■ komme »nicht ■ sehr auf die Galanterie der Venus und des A. an, als auf die darunter verborgenen Geheimnisse der Natur«: A. repräsentiert die Sonne und Venus den oberen Teil des Erdkreises, so daß ihre Liebe die Erde fruchtbar macht. Hingegen setzt im Winter mit der Trennung der Liebenden das

Wachstum der Natur aus. Die Besonderheit des Opernbuchs liegt jedoch in der Einführung der komischen Schäferfigur Gelon, der die an sich tragische Handlung immer wieder durchbricht.

Im 18. Jh. wird der Mythos in Italien von G. Pugnani in seiner Oper *Adone e Venere* (Libretto: G. Boltri, UA 12.1.1784 in Neapel) aufgegriffen. Bekannte Sere-naten stammen von A. Scarlatti: *Venere, Adone ed Amore* aus *Giardin del piacere* (1696) sowie *Venere e Adone. Il giardino d'Amore* (1700/05).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Im Zentrum der modernen Rezeption des A.mythos steht die Parallelführung des christl. Auferstehungsglaubens mit den heidnischen Adonien, die vielfach in eine synkretistische Perspektive mündet, in der orientalischer und christl. Kult miteinander verwoben oder sogar identisch werden. In G. de Nervals *Les Filles du Feu* (1854) wird A. einerseits mit den heidnischen Göttern Osiris und Attis gleichgesetzt, andererseits mit christl. Motiven in Verbindung gebracht. Gefei-ert wird die Geburt des Retters (»l'enfant sauveur«), betrauert sein Tod. Entsprechend den Evangelien ist das Grab jedoch ■■ dritten Tage leer, und die Auferstehungsfeier schließt sich an, die hier indes nicht explizit christl. ausgelegt wird, sondern an den ant. Kult der Adonien erinnert, der die Wiederkehr der Jugend und des Frühlings feiert (»la fête renouvelée de la jeunesse et du printemps«, *Isis* 4). Daß A. als kosmische Gottheit auf die frz. Schriftsteller v. a. den Reiz des Exotischen ausgeübt hat, zeigt sich nicht nur bei Nerval, sondern auch in den Reiseberichten von A. de Lamartine, G. Flaubert, E. Renan und M. Barrès, die sich mit dem A.mythos im Zusammenhang der Landschaften des Orients auseinandersetzen [2.73–88]. Barrès etwa beschreibt in *Une enquête au pays du Levant* (1923) die Landschaft ■■ den A.fluß in Byblos und erklärt sie zu einem religiösen, mystischen Ort; das A.tal ist für ihn die »romantische Landschaft par excellence« (Kap. 4). Im 6. Kap. beschreibt ■ die A.reliefs in Ghiné und erwähnt dabei auch weitere Literaten des 19. Jh. wie Renan, Ch. M. R. Leconte de Lisle, A. France oder G. d'Annunzio, die den A.stoff dichterisch verarbeitet haben.

Die Thematisierung des A.mythos in Flauberts Erzählung *La tentation de Saint Antoine* verknüpft gleichfalls heidnischen und christl. Kult. Antonius sieht den Leichnam des A., über den sich eine Frau beugt, in der er die Heilige Jungfrau Maria zu erkennen glaubt. In ihrer Klagere-ede wird jedoch deutlich, daß es sich um ?Aphrodite handelt, die zum Herbstbeginn das Fortgehen der Sonne und zugleich den Abstieg des Geliebten ■■ ?Persephone in die Unterwelt betrauert.

Obwohl sich Flaubert hier augenscheinlich verschiedener ant. Quellen bedient, fallen doch die Orientierung ■■ Macrobius, die Deutung des Mythos als Wechsel der Jahreszeiten und die Gleichsetzung A.' mit der Sonne bes. ins Gewicht.

Im England des 19. Jh. wird der Auferstehungsaspekt des Mythos bes. hervorgekehrt, der nicht nur religiös, sondern auch botanisch motiviert ist. Im Rückgriff auf Spensers Beschreibung der A.gärten hatte schon der Physiker und Botaniker E. Darwin in seinem Gedicht *The Botanic Garden* (1791) den A.mythos allegorisiert und auf den Kreislauf der Natur übertragen. Auch in der romantischen Dichtung werden Tod und Auferstehung thematisiert. In J. Keats' *Endymion* (1818) wird A. in der warmen Jahreszeit, wenn er ■■ seinem »Winterschlaf« erwacht, stets von neuem zum Leben erweckt (5,477–480). P. B. Shelleys *Adonais* ist eine Elegie auf den verstorbenen Dichterefreund Keats, die sich an Bions A.epitaph sowie am Bion-Epitaph orientiert (s. o. B.1.1.). Der Name des A. ist in Anlehnung an das hebräische »Adonai« (»der Herr«) leicht abgewandelt, seine Geliebte trägt den Namen Urania (die »himmlische« Venus; ?Aphrodite). A. wird zum Fruchtbarkeitssymbol stilisiert und mit dem Dichterefreund identifiziert: A./Keats sei nicht tot, sondern sein Geist lebe in der Natur weiter und seine Stimme sei in der Musik der Natur zu vernehmen (*Adonais* 41–42) [29.204–206]; [36].

Die Einlagerung der A.zeremonien in Rituale christl. Provenienz findet sich auch in anthroposophischen Lehren wieder. In diesem Sinne sieht R. Steiner das Osterfest, das die Christen infolge eines Mißverständnisses nicht im Herbst, sondern im Frühjahr feiern, im A.mysterium vorgeprägt. Es sei kein Zufall, daß Bethlehem, der Geburtsort Christi, zuvor als Kultstätte für die A.feiern galt (vgl. Vortrag vom 31.12.1913, in: *Christus und die geistige Welt*). Eine dramatische Bearbeitung anthroposophischer Ideen bietet A. Steffens *Adonis-Spiel. Eine Herbstesfeier* (1935), das eine eigentümliche Überblendung von A.kult und christl. Karfreitags- und Osterzeremonie aufweist. Die Epiphanie des auferstandenen A./Christus als Sinnbild der Überwindung des Todes soll eine seelische Katharsis und Erneuerung des Menschen bewirken. In der dt. Literatur des 20. Jh. ist fernerhin F. Brügels Gedichtzyklus *Klage ■■ Adonis* (1931) erwähnenswert. A.gedichte stammen u. a. von V. Braun und W. Lehmann.

B.4.2. Bildende Kunst

In der modernen Kunst schlägt sich die Rezeption des A.mythos v. a. in Darstellungen des Liebespaares Venus und A. nieder, ■ etwa in P. P. Prud'hons Kreidezeichnung *Venus und Adonis* (1812, London, Wallace

Collection) oder A. Streetons Ölgemälde gleichen Titels (1901, Wollongong, City Gallery). Beide Bilder zeigen die Liebenden einander zugewandt und in zärtlicher Pose inmitten einer friedvollen Natur. Eine bekannte Einzeldarstellung ist die Marmorstatue *Adonis* (1808/1832, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung) von B. Thorvaldsen: Der nackte Jäger trägt einen erlegten Hasen und stützt sich auf seinen Jagdspieß. F. MacMonnies Bronzestatue *Venus und Adonis* (1895, Washington D. C., Smithsonian American Art Museum) stellt das Liebespaar mit einem Jagdhund dar. Die Marmorstatue *Tod des Adonis* von A. Rodin (1891, Paris, Musée Rodin) repräsentiert den sterbenden A., der vom langen Haar der Venus umfassen ist.

Zwei neuere Ölgemälde von A. Durand setzen sich mit dem Mythos und seiner Rezeption auseinander: *Tod des Adonis* (1993) ist eine Inversion des Renaissancegemäldes gleichnamigen Titels von Piombo (s. o. B.3.2.): Der Aufbau des Bildes und die Figurenkonstellation übernimmt Durand von seiner Vorlage, indes tauscht er männliche und weibliche Figuren gegeneinander aus: An der Stelle des verletzten A. auf Piombos Bild liegt hier in sinnlicher Pose die schlafende Venus; Amor versucht entsprechend die Aufmerksamkeit des A., der hier von drei Männern, dem Panflötenspieler und einem Wildschwein umgeben ist, auf Venus zu lenken. Im Hintergrund ist nicht Venedig, sondern eine moderne Großstadt zu sehen. Eine Darstellung der Kampfszene ist 2006 ebenfalls unter dem Titel *Tod des Adonis* entstanden. Das Gemälde zeigt den blutrünstigen Eber, der die gesamte obere Bildhälfte einnimmt; unter ihm liegt unbedeckt und händeringend der Jüngling mit einer Oberschenkelwunde in seinem Blut.

B.4.3. Musik und Tanz

In dem burlesken Musical *Adonis* (1884) des Amerikaners W. Gill steht die A.figur bereits ganz im Zeichen des männlichen Schönheitsideals und dient eigentlich einer komödiantischen Inversion des ?Pygmalion-Mythos: Die Bildhauerin Talamea schafft eine A.statue, die von der Göttin Artea zum Leben erweckt wird und durch ihre Schönheit die Frauen blendet [7.20–31]. Moderne symphonische Werke stammen u. a. von G. W. Chadwick (*Adonais, Ouverture*, 1899) und T. Dubois (*Adonis*, 1901). A. Hovhaness' *Garden of Adonis* (Suite für Flöte und Harfe, Op. 245, 1971) ist von Spensers literarischer Vorlage beeinflusst. Nennenswert ist fernerhin das Ballett *Les Amours de Vénus ■ Adonis et la vengeance de Mars* (1808) von L. Duport sowie die Oper *Vénus et Adonis* (*Scène lyrique ■ 2 actes*) von X. Leroux (Libretto: L. de Gramont, UA: 24.1.1897, Paris, Opéra). Die Verbindung von Antike und Christentum prägt das Chor- und Tanzdrama

Le martyre de Saint Sébastien. Un mystère en 5 actes von D'Annunzio, das von C. Debussy vertont wurde und am 22. Mai 1911 im Pariser Théâtre du Châtelet uraufgeführt wurde. Das Martyrium des Hl. Sebastian wird hier mit dem A.kult verknüpft: Im dritten Akt stellt Sébastien die Passion Christi dar, während die Frauen von Byblos die A.klage anstimmen. Der Märtyrer wird mit dem orientalischen Sonnengott identifiziert, ■ daß A. den Status eines universalen Gottes erreicht, der sich weder von dem Heiligen noch von Christus unterscheiden läßt [40. 224–235].

Die bisher jüngste A.oper stammt von H.W. Henze (*Venus und Adonis. Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer*, Libretto: H.-U. Treichel) und wurde ■■ 11. Jan. 1997 im Nationaltheater München uraufgeführt. Es handelt sich um eine moderne Neudichtung des Mythos, dessen Handlungsgerüst jedoch beibehalten bleibt: A. lehnt die Liebe der Venus zunächst ab und zieht ■ vor, bei dem Krieger und Jäger Mars in die Lehre zu gehen. Als ■ Venus schließlich doch gelingt, die Liebe des Jünglings für sich ■ gewinnen, verwandelt sich der eifersüchtige Kriegsgott in einen Eber und tötet A., aus dessen Blut die Anemone sprießt. Die Besonderheit der Oper liegt in der Darstellung auf mehreren Ebenen, die allegorisch miteinander verknüpft werden: Während Texte und Kostüme der Sänger der heutigen Zeit entsprechen, werden die ant. Gestalten Venus, A. und Mars durch Tänzer repräsentiert; eingeschobene Madrigale der Hirten kommentieren die Handlung. Auf einer weiteren allegorischen Ebene wird das Geschehen darüber hinaus durch Tiere (Stute, Hengst und Eber) pantomimisch repräsentiert [26]; [34].

→ *Aphrodite; Persephone*

Forschungsliteratur

- [1] Adonis. Relazioni del colloquio in Roma, 22–23 maggio 1981 (Collezione di studi fenici 18), 1984
 [2] H. ADRA, Étude mythique. Le mythe d'Adonis (Culte ■ interprétation), 1985 [3] W. ATALLAH, Adonis dans la littérature ■ l'art grecs, 1966 [4] W.W. BAUDIEN, Adonis und Esmun. Eine Untersuchung ■■ Geschichte des Glaubens ■■ Auferstehungsgötter und an Heilgötter, 1911 [5] G.J. BAUDY, Adonisgärten. Studien zur antiken Samensymbolik, 1986 [6] G. BERGER-DOER, Adonis, in: AK 22, 1979, 119–125 [7] G. BORDMAN, American Musical Comedy. From 'Adonis' to 'Dreamgirls', 1982 [8] J. BRODY, D'Ovide à La Fontaine: en lisant l'Adonis, in: Le Fablier 1, 1989, 23–32 [9] J. CEBRIÁN, El mito de Adonis ■■ la poesía de la edad de oro, 1988 [10] J. CHENAULT, Ribera, Ovid, and Marino: 'Death of Adonis', in: Paragone 22, 1971, 68–77 [11] P. CHERCHI, Metamorfosi dell'Adone, 1996 [12] C. COLOMBO, Cultura ■ tradizione nell'Adone di G.B. Marino, 1967 [13] M. DETIENNE, Die Adonis-Gärten. Gewürze und Düfte in der griechischen Mythologie, 2000

- [14] J. DURAN/Y. FERRATON (Hrsg.), *Vénus & Adonis. Tragédie en musique* de Henry Desmarest (1697), 2006
 [15] H. VON EINEM, Rubens' 'Abschied des Adonis' in Düsseldorf, in: WRJ 29, 1967, 141–156 [16] O. EISSFELDT, Adonis und Adonaj, 1970 [17] J.M. ESCUDERO, El romancero áureo de Venus y Adonis, in: I. Arellano/E. Godoy (Hrsg.), *Temas del barroco hispánico*, 2004, 89–106
 [18] J.M. FISCHER, Venus und Adonis – ein Mythos der Verwandlung und wie ihn die Künste sich anverwandelt haben. Anmerkungen ■■ Herkunft und Geschichte eines Menschheitsdramas, in: Hans Werner Henze: Venus und Adonis (Programmheft zur Uraufführung), 1997, 82–91
 [19] J.G. FRAZER, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Bd. 4: Adonis, Attis, Osiris, 31922
 [20] E. FUČIKOVÁ, Sprangers Bild 'Venus und Adonis' in der Schloßgalerie in Dux. Zur Erläuterung und Ikonographie des Adonis-Mythus im 16. Jh., in: Umeni 20, 1972, 359–362
 [21] M. FUMAROLI, Politique et poétique de Vénus: l'Adone de Marino et l'Adonis de La Fontaine, in: Le Fablier 5, 1993, 11–16 [22] D. GRASSINGER, Die mythologischen Sarkophage (1. Teil: Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen), 1999 [23] H. GRUBITZSCH-RODEWALD, Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinis 'Adone', 1973 [24] M. HORRÝ, Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst, Ausst.kat., 2003 [25] PH.C. KOLIN (Hrsg.), Venus and Adonis. Critical Essays, 1997 [26] W. KONOLD, Venus und Adonis – Hans Werner Henzes Komposition eines Mythos, in: NZM 16, 1996, 16–21 [27] S. LEHMANN, Mythologische Prachtreliefs, 1996 [28] J.M. MAGUIN/C. WHITWORTH (Hrsg.), William Shakespeare, 'Venus and Adonis': Nouvelles perspectives critiques, 1999 [29] G. MILES (Hrsg.), Classical Mythology in English Literature, 1999 [30] A. MORTIMER, Variable Passions. A Reading of Shakespeare's 'Venus and Adonis', 2000 [31] J. OLEZA, 'Adonis y Venus'. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega, in: Cuadernos de Filología 3 (Literaturas, Análisis), 1983, 145–167 [32] E. PANOFKY, Problems in Titian, 1969 [33] S. RIBICHINI, Adonis. Aspetti orientali di un mito greco, 1981 [34] J. SCHLÄDER, Die Tragödie schließt glücklich. Zur künstlerischen Struktur von Henzes 'Venus und Adonis', in: H. Krellmann (Hrsg.), *Thea* ■■ ist ein Traumort, 2005, 225–229 [35] B. SERVAIS-SOYEZ, Art. Adonis, in: LIMC 1.1, 1981, 222–229 [36] E.B. SILVERMAN, Poetic Synthesis in Shelley's 'Adonais', 1972 [37] M.O. SWEETSER, Vénus et Adonis: le mythe et ■■ résurgences dans la tradition humaniste de la Renaissance européenne, in: M.O. SWEETSER, *Parcours lafontainiens*, 2004, 62–81 [38] T. TEUFERT, Tammuz, Adonis, Attis, Osiris – Sterbende und auferstehende Götter?, 2000 [39] M.D. TORTOSA LINDE, Introducción, in: J.A. Porcel y Salablanca, *El Adonis*, hrsg. von M.D. Tortosa Linde, 1999, XV–XCIV [40] H. TUZET, Mort et résurrection d'Adonis, 1987 [41] J.P. VERNANT, Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland, 1987 [42] N. WEILL, Adóniazousai ■■ les femmes sur le toit, in: BCH 90, 1966, 684–687 [43] W. WITZENMANN, Art. D. Mazzocchi, La catena d'Adone, in: EMTh 4, 1991, 28–30.

Jutta Weiser (Duisburg-Essen)

Aeneas s. Dido und Aineias

Agamemnon und Klytaimnestra

(Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα/Κλυταμήστρα;
 lat. Agamemnon, Clytaem(n)estra)

A. Mythos

A. ist ein Sohn des Atreus (ʹAtreus und Thyestes) und Bruder des Menelaos. Nachdem Aigisthos (Ägisth), ein Nachkomme des Thyestes, ■■ Atreus die Ermordung seiner Geschwister gerächt hat, wird A. König von Mykene. Er nimmt K., die Tochter des Tyndareos und der ʹLeda (Schwester der ʹHelena), zur Frau, nachdem er sie im Krieg gewonnen (Eur.Iph. A. 1149 ff.) und ihren ersten Gatten getötet hat. Gemeinsame Kinder sind ʹIphigeneia, ʹElektra, Chrysothemis und ʹOrestes.

Schon bei Homer (*Ilias*) tritt A. als Oberhaupt der griech. Fürsten im Krieg gegen Troja auf. Um die Ausfahrt ■■ ermöglichen, opfert A. seine Tochter Iphigeneia der Göttin ʹArtemis, die von den Griechen gekränkt worden ist. Nach Aischylos' *Agamemnon* und Euripides' *Iphigeneia in Aulis* zieht sich A. dadurch K.s Haß zu. Vor Troja verursacht A.s Streit mit ʹAchilleus um die Sklavin Briseis den Rückzug dieses stärksten griech. Kriegers vom Kampf, was zur Verlängerung der Belagerung führt (Hom. Il. 1,106 ff.). Nach Trojas Fall und einer gefährlichen Rückreise gelangt A. mit seinen Männern und der versklavten ʹKassandra wieder in die Heimat, wo K. in der Zwischenzeit von Ägisth verführt worden ist (Apollod. epit. 6,8 f.). Als Rache für Iphigeneias Opferung oder für A.s Untreue (so die Rechtfertigung Ovids in *Ov. ars* 2,399 ff.) planen K. und Ägisth, A. ■■ töten. Bei Aischylos ist Mykene Schauplatz des Mords, bei Homer (Hom. Od. 4,514–537) Ägisths Palast bei Kap Maleia, wo A.s Schiff nach einem Sturm anlegt. Die Schuld der K. wird je nach Variante unterschiedlich gewichtet: Entweder ist sie nicht direkt an der bei einem Mahl verübten Ermordung A.s beteiligt (so Hom. Od. 3,194; 3,303–310; 4,529–535; unklar: 11,385 ff.), oder sie ist die Haupttäterin (Pind. P. 11; Stesich.; Aisch. Ag.; Soph. El.; Eur. Iph. A.), indem sie A. im Bad in ein Netz verwickelt und mit einem Schwert oder einer Axt tötet. Nach dem Mord wird K. von Albträumen verfolgt, bis der von ʹApollon beauftragte Orestes die Mutter und den zum Tyrannen emporgestiegenen Ägisth tötet.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

In der Antike wird der A./K.-Mythos v. a. im Epos und im Drama behandelt. Homer ist für A.s Abenteurer vor Troja die wichtigste Quelle; die tragische Trilogie *Orestie* des Aischylos (458 v. Chr.) bleibt das für das Schicksal der Atriden (Kinder des Atreus) rezeptionswirksamste Werk. A. und K. handeln in unaufhebbarer Spannung zwischen den zwei Wirkungsbereichen des göttlichen Schicksals und des menschlichen Willens, ■■ daß die Problematik der Verantwortung den tragischen Kern der Trilogie bildet. K. sieht sich mit der Notwendigkeit einer Entscheidung konfrontiert, die zugleich moralisch zwingend und moralisch verwerflich ist, auch wenn ihre Entschlossenheit ■■■■ Gattenmord kein Schwanken kennt. Auch der ■■■■ Troja siegreich zurückgekehrte A. steht vor der Wahl, den Preis für seine Taten anzunehmen und der Hybris zu erliegen oder die von K. angebotenen Auszeichnungen bescheiden abzulehnen; letztlich folgt er seiner Ehrsucht und besiegelt somit sein Schicksal. Im Entscheidungsprozeß spielt die rhetorische Geschicklichkeit K.s eine entscheidende Rolle, insofern sie sich einer die Sophistik vorausnehmenden Redeweise bedient, die ambivalent auf die Vergehen des Königs und auf die bevorstehende Bestrafung anspielt. Der Zuschauer verfolgt K.s seelische Entwicklung vom Triumph nach der Ermordung A.s bis hin zur Einsicht in die eigene Machtlosigkeit in der schicksalhaften, vom Sippendämon gesteuerten Kette ■■■■ Delikten.

Nach dem Mord ist K. nicht mehr die Königin mit dem Herzen eines Mannes (Aisch. Ag. 11), sondern eine verunsicherte Frau, die mit dem zu Greuelthaten antreibenden Dämon einen Kapitulationspakt schließen und dem Schrecken ein Ende setzen will. Diese »Vorstufen einer Sinnesänderung« [8. 156] sind jedoch nur vorübergehende Erschöpfungssymptome: Bei der finalen Gegenüberstellung mit ʹOrestes kehrt K. zum alten Verhaltensmuster zurück, indem sie sich zuerst erneut als vom blutdürstigen Dämon des Hauses erfüllt bekennt, um dann, allerdings erfolglos, zu ihren Überredungskünsten zu greifen. So erhält sie an keiner Stelle der Trilogie die Absolution, die ihrem Sohn in den *Eumeniden* zuteil wird.

K. tritt auch in Sophokles' und Euripides' Elektra-dramen auf. Sophokles präsentiert eine angstvolle, kleinliche K., die gänzlich von dem feindseligen Verhältnis zu ihrer gepeinigten, starken Tochter Elektra absorbiert ist und ihr die bevorzugte Stellung im Mittelpunkt des Dramas überläßt. Positive Züge trägt dagegen die euripideische K. zuerst (*Iphigeneia in Aulis*) als noch junge, liebende Mutter, die in ihrer verzweifelten Ohnmacht zum Symbol der weiblichen Hilflosigkeit in einer von Männern dominierten Welt wird, dann (*Elektra*) nach dem Mord an A. als weicher gewordene Frau, die ihre mütterlichen Gefühle wiedergefunden zu haben scheint. Ihr gegenüber steht aber eine unnachgiebig hassende Elektra, die die Nachgiebigkeit der Mutter ausnutzt, um sie listig zu ermorden. Mit der Wandlung von K.s Charakter hebt Euripides die Sinnlosigkeit der Rache Orestes hervor (zur Charakterisierung des A. in *Iphigeneia in Aulis* vgl. *Iphigeneia* B.1.1.).

In Senecas *Agamemno* (1. Jh. n. Chr.), der einzigen erhaltenen röm. Tragödie über A. und K., stehen zwei Ebenen einander gegenüber: Schein und Sein, entsprechend den Begriffen von Glück und Vergänglichkeit. Die siegreichen Griechen (A.) schwelgen in trügerischer Sicherheit, die besiegten Trojaner (*Kassandra*) wissen, daß selbst der größte Erfolg sich zur Niederlage wenden kann. A. ist der stolze »rex regum« (»König der Könige«, Sen. Ag. 39), der mit orientalischem Kleiderprunk als neuer Priamos in den Palast hineinschreitet, und zugleich der Sklave seiner unstillbaren Libido; in den Augen der Feinde ist er ein »ignavus [...] ductor ac fortis pater« (»ein feiger Führer und mutiger Vater«, so Ägisth /Aegisthus, Sen. Ag. 236, in ironischer Anspielung auf die Opferung der Tochter). K. (Clytämnestra) ist hier eine schwankende und von Zweifeln gequälte Gestalt, ihre Entschlossenheit das Resultat eines rationalen Prozesses der Selbstüberredung, bei der sie sich, angestachelt von Ägisth, immer wieder die Verbrechen des A. vor Augen führen muß. Ägisth, der »semivir« (»halber Mann«, Sen. Ag. 890), ist allerdings nicht stark genug, um A. den Todesstoß zu geben, so daß K. den Mord selbst ausführen muß. Dennoch ist sie nach dem Mord dem Schwächling in sexueller wie in geistiger Hinsicht ausgeliefert.

Wenn auch A. und K. in späteren Epen und mythogr. Kompilationen gelegentlich auftauchen (Kyklen; Hyg. fab. 98; 112; 122; Dares Phrygius und Dictys Cretensis), bleibt die Rezeption bis zum 20. Jh. doch fast ausschließlich auf die tragische Gattung beschränkt, was sich durch die prägende Nachwirkung der Tragödien Aischylos' und Senecas erklären läßt. Einzige Ausnahme ist in der Spätantike das Epyllion *Orestis Tragoedia* des Dracontius (5. Jh. n. Chr.), das einige rezeptionswirksame Motive bietet: Ägisth als »pastor« (»Hirte«); A.s Kenntnis der Untreue seiner Frau

und Verstellung; A.s Geist, der seine Kinder zur Rache treibt.

B.1.2. Bildende Kunst

In der griech. Kunst findet man A. v. a. in Szenen aus der *Ilias* und der Opferung *Iphigeneias*. Relativ selten sind Darstellungen von A.s Tod, wobei eine archaische Ikonographie bei der Dreierkonstellation, in der A. von K. und Ägisth bedrängt wird, in K. (mit einem Schwert) die Mörderin identifiziert und Ägisth als Helfer vorstellt. In späteren Darstellungen assistiert dagegen K. dem mordenden Ägisth mit einer Axt in der Hand [14]. K. mit der Axt ist auch ein beliebtes Sujet auf etruskischen Graburnen und Reliefs, die häufig mythol. Heldinnen mit Waffen darstellen; die Vorliebe für diese Ikonographie ist u. a. auf die starke Stellung der Frau in der etruskischen Gesellschaft zurückgeführt worden [3. 47].

B.2. Mittelalter und Frühhumanismus

B.2.1. Literatur

Im MA greift Benoît de Sainte-Maure (*Roman de Troie*, ca. 1170), der sich auf Dares Phrygius und Dictys Cretensis stützt, den Atridenmythos wieder auf, tilgt jedoch die Opferung der *Iphigeneia*, um A. in ein positives Licht zu rücken und den Konflikt mit K. moralisch eindeutiger zu gestalten. In Kontaminierung der griech. mit der biblischen Tradition ertrümpelt K. als Pendant zu Jezabel. Dementsprechend blutrünstig ist die Schilderung von *Orestes'* Rache an seiner Mutter (28369–28375), die vielleicht grausamste in der Rezeptionsgeschichte. In den mythogr. Werken G. Boccaccios (*De mulieribus claris* 36; *De casibus virorum illustrium* 1,18; 1,15–16) dient K. als Beispiel der Frau, die Unheil in das Leben berühmter und tüchtiger Männer bringt, A. für die Betrug und Verbrechen besiegte Tugend. Der Verführer Ägisth ist ein von der Ritterschaft unehrenhaft entlassener »sacerdos« (»Priester«); dies geht wohl auf ein auf Dracontius' *Orestis Tragoedia* (5. Jh. n. Chr.) basierendes Mißverständnis (Hirte/Seelenhirte) zurück: Ägisth wird dort (139 und *passim*) als »pastor« (»Hirte«) bezeichnet [8. 178] (s. o. B.1.1.). Als im 15./16. Jh. die ersten Übersetzungen der *Ilias* erschienen und der Trojanische Krieg nicht länger als historische Begebenheit der Weltgeschichte galt, wurde der Stoff zunehmend literarisiert und zur Quelle von Exempla. Sowohl Sebastian Brant in seiner Moralsatire von 1494, *Das Narrenschiff* (33,67–69), als auch Hans Sachs in der Tragödie *Die Mörderin Königin Clytämnestra* (1554) thematisierten ein Beispiel von A. und K. die Untreue, die nicht nur die eheliche Gemeinschaft bedroht, sondern auch die Gesellschaft insgesamt – umso mehr, als historisch die Bedeutung der

Kaufleute, die über längere Zeit abwesend sein mußten, gestiegen war [11. 203 ff.]. Brant aktualisierte in diesem Sinne die Rolle des Ägisth, dem A. Vermögen, Hof und Frau anvertraut und der dieses Vertrauen mißbraucht. Bei Sachs ist Ägisth der »priester unfrumb« (12,317,20), der die sich nach ihrem Mann sehrende K. verführt.

B.2.2. Bildende Kunst

Im 14. und 15. Jh. ist die Ermordung des A. häufig Motiv auf Miniaturen der Codices der ma. Trojaromane oder der mythogr. Werke Boccaccios, z. T. mit eigenwilliger Ikonographie: z. B. Ägisth, als Ordensbruder dargestellt, der A. mit einer Keule erschlägt (Cod. Fran. 598, fol. 49v, Paris, BNF). Im zerstörten Freskenzyklus des ital. Malers F. Primaticcio in Fontainebleau (1533–1559, durch zahlreiche Zeichnungen und Nachstiche rekonstruierbar) wurde die Rückkehr des A. getreu dem homerischen Text dargestellt, wobei die Auswahl der Szenen unkonventionell war: A., der den Boden der Argolis küßt (*Retour d'Agamemnon*, vgl. Hom. Od. 4,522–523) oder die perspektivisch gewagte Massakerszene, die zu einer gigantischen heroischen Schlacht der Kämpfer um die sich im Mittelpunkt befindende Bankettafel wird (*Meurtre d'Agamemnon et de Cassandre*). Dabei legt Primaticcio in diesen beeindruckenden, von Michelangelo beeinflussten Gruppenkompositionen seinen ansonsten raffinierten und spielerischen Stil ab [2. 214–218].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Kunst

In der Zeit von Barock und Rokoko gibt es keine nennenswerte Rezeption dieses Mythos. Erst im 18. Jh. greifen die Dramatiker den Atridenstoff (v. a. die Opferung der *Iphigeneia* und *Orestes'* Rache) erneut auf. Der ital. Autor V. Alfieri widmet 1776 der Ermordung des A. eine Tragödie (*Agamemnone*), welche die Gestalt der unglücklichen, zerrissenen, von ihrer extremen Leidenschaft beherrschten K. in den Mittelpunkt stellt. Die ant. Motive des Familienfluchs und der Rache treten in den Hintergrund; die Liebesleidenschaft ist die Triebfeder der Handlung in einer Dreierkonstellation A.-K.-Ägisth, die eher das bürgerliche Trauerspiel erinnert: A. erscheint als fürsorglicher und sensibler Vater, der K. und seinen Kindern verständnisvolle Liebe entgegenbringt. Der als Kontrastfigur zu A. angelegte berechnende Ägisth stachelt durch raffinierte psychologische Erpressung K. zum Mord an. Diese gelangt erst am Ende zum schmerzhaften Erkenntnis ihrer Verblendung [15. 123].

Beeinflusst durch J. W. Goethes klassizistische Auffassung des homerischen Stoffes als eines idealen

Gegenstands für moralisch wirkende Bildkunst [12. 108] präsentiert J. H. W. Tischbein d. J. unter sieben Heldenköpfen (*Homer nach Antiken gezeichnet*, 1801) auch das Portrait des A. Im Sinne einer physiognomischen Deutung nach J. C. Lavater sollen die gerunzelte Stirn, der Adlerblick, sogar der Haaransatz den topischen Charaktermerkmalen des Helden entsprechen, und zwar gleichermaßen den positiven (Stärke, Mut) wie den negativen (Zorn, Hybris, Starrsinn).

Dem Geschmack der Epoche entsprechend verschiebt sich das Interesse ab der Mitte des 19. Jh. auf die Figur der K. Aufgrund ihrer problematischen Weiblichkeit scheint nun sie geeigneter zu sein als A., um psychologische Tiefe bildlich auszudrücken. F. Leightons Versuch, K.s spannungsreichen inneren Konflikt mit der hieratischen Feierlichkeit einer matronenhaften Karyatide zu verschmelzen, scheitert an übertriebener Pathetisierung und Monumentalisierung (*Clytemnestra from the Battlements*, ca. 1874, London, Leighton House). Parallel zu literarischen Darstellungen der Virago sind in der Bildkunst zunehmend mordende Frauen wie Delilah, Judith und Salome zu verzeichnen, die mit Schwertern und abgeschlagenen Männerköpfen posieren, die K. von J. Collier (vgl. Abb. 1), eine ausgeprägt theatralische Mörderin mit grimmigem Blick, von Besessenheit geweiteten Augen und einer enormen Doppelaxt.

B.3.2. Musik

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. werden in der Musik wieder vermehrt ant. Stoffe rezipiert. J.-G. Noverre, der mit innovativen Choreographien der Ära des frivolen Rokokoballetts ein Ende setzte, inszenierte Hof Maria Theresias das tragische Handlungsballett *Der gerächte Agamemnon* (1771); darin setzte er den Inhalt der ersten zwei Dramen der *Orestie* in pantomimische Solotänze und imposante Chorbewegungen um. Die Beschäftigung mit dem A.stoff, dessen Umfang notwendigerweise zu einer Brechung der von Noverre selbst programmatisch geforderten Einheit der Handlung führen mußte, brachte ihn dazu, sich mit theoretischen Gattungsproblemen auseinanderzusetzen.

Während der Atridenstoff in der Oper des 19. Jh. kaum vertreten ist, findet er Eingang in die frz. Operette (Hervé, *Agamemnon*, 1856). J. Offenbachs Entheroisierung des Trojanischen Kriegs (*La belle Hélène*, 1864) stellt A. als Vertreter einer scheinheiligen Moral und des in seinen Privilegien erstarrten Adels dar; darüber hinaus übt Offenbach durch die parodistische Verzerrung der homerischen Helden, die um eine mondän-frivole Helena buhlen, Kritik an der zeitgenössischen Vorliebe für ausgeprägt pathetische musi-



Abb. 1: John Collier, Clytemnestra, Öl auf Leinwand, 1890. London, Guildhall Art Gallery.

kalische Inszenierungen des Mythos. An der Schwelle zum 20. Jh. gewinnt die *Orestie* die Aufmerksamkeit der Opera seria zurück [16. 86f.].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Die Rezeption des Atridenstoffs im 20. Jh. ist maßgeblich von den verschiedenen philosophischen (G.W.F. Hegel), sozio-anthropologischen (J. Frazer, K. Kerényi, R. von Ranke-Graves), psychologischen (J.J. Bachofen, S. Freud) und politischen (G. Thomson) Interpretationen der aischyleischen *Orestie* beeinflusst. Gerade die Gestalt der K. erhält dabei Symbolwert als Bindeglied zwischen der irrationalen, chthonischen Welt der Erinnyen, die von der Instanz einer archaischen Weiblichkeit beherrscht wird, und der rationalen, patriarchalischen Welt der Olympischen Gottheiten, die auf einer männlichen Ethik basiert.

Diese Dualität spiegelt sich auch in der soziologischen Opposition der zwei Bereiche von *oikos* (Haus, in das K. als Frau verbannt ist) und *pólis* (Staat, Wirkungsraum des A.) wider [10]. In Bachofens Deutung läßt sich die *Orestie* als Ausdruck des Kampfes zwischen Vaterrecht (A., Orestes) und Mutterrecht (K., Erinnyen) lesen.

In E. O'Neills dramatischer Trilogie *Mourning Becomes Electra* (1931) erfährt das aischyleische Problem der Fremdbestimmung menschlichen Handelns eine starke Psychologisierung im Sinne Freuds. Durch das dominante Motiv der Maske, die all die Mitglieder der Familie Mannon in ihrer Ähnlichkeit zu tragen scheinen – der Einfluß von H. Schliemanns Funden in Mykene ist deutlich –, hebt O'Neill sowohl deren genetische als auch psychische Verwandtschaft hervor. Dabei wird die aischyleische Begründung, die Moira, durch die moderne der Erbanlage ersetzt. Die archaischen, fast hieratischen Züge stehen für eine Triebhaftigkeit ein, die es durch die Zwänge der bürgerlichen Moral zu bändigen gilt. Dabei stehen sowohl der vom Krieg traumatisierte Ezra/A. als auch seine Frau Christine/K. exemplarisch für das Scheitern dieses Versuchs: Beide bleiben mit selbsterstörerischer Beharrlichkeit in ihren myth. Rollen gefangen.

Einen theologisch-anthropologischen Ansatz vertritt G. Hauptmann (*Die Atriden*, Tetralogie, 1940–1944). A. ist der anfänglich gute Vater und gottgleiche Herrscher, der durch die Erfahrung des Krieges seine Menschlichkeit einbüßt, eine tyrannische, ■■ Wahnsinn grenzende Härte gewinnt und schließlich der für den Mythos typischen Verblendung erliegt. Parallel zu A.s Entwicklung läuft die progressive Entmenschlichung K.s, deren übersteigerte Liebe zu Iphigenia ■■■ Hauptmann selbst als »Urkeimzelle« der Tetralogie gesehen wird [6. 65]. Dieser Pessimismus läßt sich z.T. durch die Absicht begründen, das chthonische Moment der archaischen Kultur herauszustellen, wurde aber v.a. in den 1960er Jahren als Kritik des Nationalsozialismus gelesen.

Das Drama des amerikan. Autors D. Rabe (*The Orphan*, 1973) folgt einerseits dem Modell O'Neills, legt aber den ■■■ ihm im psychoanalytischen Sinne stark beanspruchten Stoff neu aus. Der Fokus der sozialkritischen Bearbeitung Rabes richtet sich auf das Gewaltpotential in der amerikan. Familie. Dabei behalten A. und K. ihre griech. Namen bei, während die historischen Umstände und die gesellschaftliche Problematik diejenigen der späten 1960er Jahre sind: der Vietnamkrieg, das ■■■ Charles Manson angerichtete Massaker, die Anziehungskraft charismatischer Persönlichkeiten auf die Jugend [4].

Die Rezeption des Mythos in den 1980er Jahren ist durch eine auffallende Dominanz von Autorinnen charakterisiert, die K. als Verkörperung der modernen

Frau mit ihren Stärken und Widersprüchen präsentieren. D. Maraini thematisiert im Drama *I sogni di Clytemnestra* (1978; UA 1980) die soziale Rolle der Frau und ihre sozioökonomische Ausbeutung in der ital. Gesellschaft der 1950er Jahre. K. ist eine ehemalige Arbeiterin in einer Textilfabrik, eine verblühte, verbitterte Schönheit, die von ihrem Mann, einem Sizilianer, aus der Armut und der Prostitution gerettet worden ist, um dann erleben zu müssen, wie er aus Geldmangel die gemeinsame halbwüchsige Tochter Ifigenia dem Fabrikleiter verkauft. In ihrer Lebensgier fühlt und agiert K. mit der Kompromißlosigkeit eines Mannes; dabei wird das aischyleische Motiv von K.s männlichem Herzen gekonnt variiert.

In Christa Wolfs *Kassandra* (1983) haben A. und K. kurze, doch gewichtige Auftritte. Wolf greift das aischyleische Motiv der Eitelkeit A.s auf und stellt ihn als einen »Hohlkopf« dar, einen Schwächling, der seine Macht als Kompensation seines nicht vorhandenen Charismas in blinder Strenge und frauenfeindlicher Arroganz ausübt. Während bei Aischylos I/Kassandra und K. nur Verachtung füreinander empfinden, korrigiert Wolf diese als frauenfeindlich empfundene Lesart und macht aus K. eine Gestalt, die Kassandra zugleich fasziniert und erschreckt, mit ihr auf archaische Weise nur durch Blicke kommuniziert und sie im Geiste als Schwester betrachtet. Wolf präsentiert den Mord an A. als einzige Alternative zur Selbstaufgabe, als berechtigte Selbstbehauptung einer politisch ehrgeizigen, sich gegen Fremdbestimmung auflehrenden Königin. Trotzdem gerät sie einerseits in die typisch weibliche Rolle des Opfers einer sexuellen Obsession (für Ägisth), andererseits verfällt sie in das hauptsächlich männliche Verhaltensmuster, mit allen Mitteln nach Macht zu streben [9].

Ein weiterer Versuch, K. zu rehabilitieren und dabei Frauen eine autonome Stimme ■■ verleihen, unternimmt die katalanische Autorin M. Roig im Theatermonolog *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1991). Der Einakter hat als einzige Protagonistin die Laienschauspielerin und Hausfrau Clito Mestres, die sich in ihrem Ankleideraum für den Auftritt als K. vorbereitet. Auf zwei unterschiedlichen Erzählebenen entwickelt sich parallel zu K.s myth. Schicksal ihre persönliche Geschichte von Erniedrigungen und Aufopferung der eigenen Kreativität in einer kleinbürgerlichen Ehe. Am Ende gestaltet sich ihre Rache als unblutige Rückkehr zum Haus der eigenen Mutter. Damit ■■■ Roig eine originelle weibliche Perspektive durch, nach der Selbsterkenntnis jedem gewalttätigen Racheakt vorzuziehen ist [5].

Eine sozialkritisch weitaus innovativere Interpretation gibt 1983 der jap. Regisseur und Autor T. Suzuki mit dem Drama *Clytemnestra*, einer losen Zusammenfügung von Textfragmenten aus den griech. Atriden-

stücken, in der Elemente der jap. Theatertradition mit Strukturen und Motiven des westlichen Dramas kombiniert werden. Die Kette der Verbrechen im Haus des I/Atreus wird nicht chronologisch, sondern gleichsam traumähnlich dargestellt, als sinnlose Übersteigerung der Grausamkeit: K. läßt dem entsetzten Volk die Leichen von A. und Kassandra als Mahl vorsetzen, I/Elektra kastriert den toten Ägisth, K. ersticht als weißbalmter Rachegeist im Tokugawankostüm die eigenen, beim Inzestakt überraschten Kinder. Die Kritik Suzukis richtet sich gegen jene in der jap. Gesellschaft häufig vorkommende familiäre Konstellation, in der Väter abwesend sind und die ins Haus verbannten, unterdrückten Mütter allein für die Kinder sorgen. Seine K. versinnbildlicht als Urbild der bösen Mutter die Krise dieses gesellschaftlichen Systems, da sie mit dem ■■■ Suzuki erdachten letzten Racheakt die kranke Familie definitiv auflöst [13].

B.4.2. Bildende Kunst

Der amerikan. Künstler M. Rothko setzt sich mittels des Atridenmythos mit den traumatischen Folgen des Zweiten Weltkriegs auseinander. Unter dem Einfluß von F. Nietzsche, S. Freud und J. Frazer sieht er in den Mythen die ewigen Symbole, die der Mensch braucht, um ursprüngliche Ängste auszudrücken und zu besiegen. Mythen sollen somit in ihrer primitiven Form dargestellt werden, d.h. befreit ■■■ den ikonographischen Überlagerungen der klassizistischen Ästhetik, und das nicht Kommunizierbare abbilden. In diesem Sinne thematisiert ■■ in dem Gemälde *The Omen of the Eagle* (1941, Washington, National Gallery) das aischyleische Vorzeichen der zwei Adler (A. und Menelaos), die eine schwangere Häsia (Troja) töten (Aisch.Ag. 115–120), und greift dabei das ant. Motiv der Ambivalenz jedes Siegs auf, der nur unter unerträglichen Verlusten errungen werden kann. Die Verschmelzung einer vogelartigen Figur mit einem Hasen wird zur thematischen Obsession in einer Reihe von 1942 gefertigten, unbetitelten Bildern [1. no. 201–204]. In dieser Hybridisierung des Opfers mit dem Raubtier läßt sich die mit dem A.mythos verbundene Problematik des ambivalenten Siegs wiedererkennen.

B.4.3. Musik und Tanz

Die Suche nach neuen Mitteln, dem Archaischen der aischyleischen *Orestie* durch eine innovative Form der Interaktion von Text und Musik eine Stimme ■■ verleihen, charakterisiert die Zusammenarbeit des Komponisten D. Milhaud mit dem Dichter P. Claudel (*Orestie*, 1927). Bes. gelungen ist die einzige musikalische Szene des *Agamemnon*, in der K. mit der blutigen

Axt ■■■ dem Palast heraustritt (10 min.). Milhau's optimistische Weltanschauung spiegelt sich eher in der längsten Partitur der Trilogie (*Eumeniden*) mit ihren feierlichen, feierlichen Chören [16. 88].

Martha Grahams Choreographie (*Clytemnestra*, 1958, Musik von H. El-Dabh) reiht sich in die Versuche ein, K. zu rehabilitieren. Da sie selbst in der Hauptrolle als 65-Jährige auftrat, ist ihre Interpretation der K. eher statisch, was jedoch durch intensives Mienspiel kompensiert wird. Im Hades zieht K. in einer traumartigen Wanderung durch die Erinnerungen die Bilanz ihres Lebens, wobei sie zugleich handelnde Person und Zuschauerin ist. Wie eine minoische Göttin gekleidet, schreitet sie auf der Suche nach Erlösung mit angespanntem Körper und vorgeschobenem Kopf über die Bühne. Das Ballett endet nicht mit der Absolution des *Orestes*, sondern mit der Autoabsolution der K., die durch Selbstanalyse ■■■ Wahrnehmung der Rolle gelangt, die in ihrem Leben Gewalt und Verführung gespielt haben, und sich ■■■ mit der Welt versöhnen kann.

B.4.4. Film

Die gelungensten unter den seltenen filmischen Umsetzungen des A.-K.-Mythos sind M. Kakoyannis' (*Cacoyannis*) *Elektra* (Griechenland 1961) und *Iphigenia* (Griechenland 1976). Im ersten Film wird A.s Ermordung effektiv in einer Reihe von stummen Sequenzen in der Art eisensteinscher Verfahren als Prolog dargestellt. Im zweiten legt der Regisseur den Akzent auf die Mütterlichkeit K.s (Irene Papas), in-

dem er solchen Szenen viel Platz einräumt, in denen sie als vorbildliche Hausfrau auftritt. Nachdem K. die wahren Absichten A.s erkannt hat, verwandelt sie sich in eine von geradezu animalischer Leidenschaft getriebene Gestalt, die die Symptome ihres rational nicht faßbaren Leidens fast nur durch die Augen- und Körpersprache ausdrücken kann [13. 62–64].

→ *Atreus und Thyestes; Elektra; Iphigenia; Cassandra; Orestes*

Forschungsliteratur

[1] D. ANFAM, Mark Rothko. The Works on Canvas, 1999 [2] S. BÉGUIN et al., La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau, 1985 [3] G. CATENI/F. FIASCHI (Hrsg.), Le urne di Volterra, 1984 [4] M. COLAKIS, The House of Atreus Myth in the Seventies and Eighties, in: CML 9, 1989, 125–130 [5] E. CUETO ASFÍN, Clytemnestra en el centro del escenario, in: IJHL 11, 1997, 265–273 [6] P. DELVAUX, Antiker Mythos und Zeitgeschehen, 1992 [7] B. DIJKSTRA, Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil, 1986 [8] W.H. FRIEDRICH, Vorbild und Neugestaltung, 1967 [9] K. GLAU, Christa Wolf's ›Kassandra‹ und Aischylos' ›Orestie‹, 1996 [10] S. GOLDHILL, Reading Greek Tragedy, 1986 [11] D. KLEIN, Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs, 1988 [12] M. KUNZE, Wiedergeburt griechischer Götter und Helden, 1999 [13] S. McEWEN (Hrsg.), Views of Clytemnestra, Ancient and Modern, 1990 [14] A.J.N.W. PRAG, The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition, 1985 [15] H.J. TSCHIEDEL, Die italienische Literatur, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama, 1978, 74–128 [16] R. ZINAR, The Use of Greek Tragedy in the History of Opera, in: CM 12, 1971, 80–95.

Beatrice Baldarelli (Eichstätt)

Aias

(Αἴας, lat. Aias)

A. Mythos

Im griech. Heer vor Troja gibt es zwei Fürsten mit Namen A. (Hom. Il. 2,527 f.; 2,557 f.). Der eine ist der riesenhafte Sohn des Telamon aus Salamis, der Tapferste nach *Achilleus*. Er macht sich gegenüber *Athena* der *Hybris* schuldig, weil er ihren Beistand im Kampf zurückweist (Soph. Ai. 766–775). Er kämpft gegen *Hektor*, bewahrt die griech. Schiffe vor dem Feuer (Hom. Il. 7,182–322 und 15,683–746) und birgt den toten *Achill* aus der Schlacht. Anschließend versucht er in einem Redewettstreit gegen *Odysseus*, seine Ansprüche auf die Waffen des *Achill* geltend zu machen (Hom. Od. 11,543–551). Als das Ehrengeschenk nicht ihm zugesprochen wird, verfällt A. in *Raserei*. Von *Athene* verblendet, glaubt er die griech. Fürsten vor sich, schlachtet anstatt ihrer aber nur eine Herde Vieh nieder; wieder bei Verstand, sieht er keinen Ausweg ■■■ der Schande und sucht – als einziger griech. Heros – den *Freitod* (Soph. Ai. 51–65; 863–865).

Der andere A., Sohn des *Oileus*, ist klein, nach *Achill* der schnellste Läufer im griech. Heer, und stammt aus *Lokris*. Er erlebt noch die Eroberung *Trojas*; weil er jedoch frevelt und *Kassandra* im Tempel der *Athene* Gewalt antut, wird ein Großteil der griech. Flotte und auch sein Schiff von *Athene* zerstört (Verg. Aen. 1,39–45). In einer detaillierteren Variante überlebt A. zwar noch die Blitze der Göttin, verfällt aber, kaum ■■■ Land gelangt, erneut der *Hybris*, indem er sich brüstet, den Göttern zum Trotz dem Meer entronnen ■■■ sein. Darauf zerschmettert *Poseidon* den Felsen, auf den sich A. gerettet zu haben glaubt (Hom. Od. 4,499–511).

Auch weil die beiden *Aianten* häufig gemeinsam kämpfen, ist umstritten, ob es sich bei ihnen ursprünglich um zwei verschiedene Figuren handelt [31. 32 ff.]. Die nachträgliche Aufspaltung einer einzigen Figur könnte sich dem salaminischen Interesse ■■■ einem eigenen regionalen Heros verdanken [7. 21]. Innerhalb eines Kontextes tragen jedoch zwei Heroen nur selten denselben Namen, was wiederum gegen einen nachträglichen poetischen Eingriff und für eine vorgängige historische Basis spricht [27. 6].

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Seit dem 20. Jh. erfreut sich A. in den Nomenklaturen des Alltags und des Militärs hoher Popularität. So steht er hier für Fußball, Internetsoftware, Hunde, Flugabwehrraketen, eine Operation des CIA, Haushaltsreiniger und vieles mehr. Die genuin künstlerische Auseinandersetzung sowohl mit dem Selbstmörder als auch mit dem Frevler A. hat ihre eigentliche Blütezeit allerdings in der Kunst der Antike. Während sich das Interesse am *Salaminer* ab der Nz. wieder – wenngleich auf niedrigerem Niveau – stabilisieren kann, spielt der *Lokrer* meist nur noch sporadisch eine Rolle. Teils aufgrund zu spärlicher Informationen, wie z. B. im Falle des Balletts *La mort d'Ajax* (1758/60) von J. G. Noverre, teils wegen einer dem jeweiligen Werk eigenen Offenheit, ■■■ etwa bei G. Braques Gemälde *Ajax* (vgl. Abb. 1), ist eine sichere Attribution zu einem der beiden *Aianten* nicht immer möglich. In der bisherigen Forschung besteht die Tendenz, bei vergleichbaren Zweifelsfällen das fragliche Werk schlicht dem bekannteren der beiden, nämlich dem *Salaminer*, zuzuschlagen. Infolgedessen wurde das Interesse der Nz. am *Lokrer* bislang weitgehend übersehen.

B.2. Aias von Salamis (Sohn des Telamon)

B.2.1. Antike

B.2.1.1. Literatur

Sowohl die myth. Figur des A. von Salamis als auch ihre künstlerische Bearbeitung werden in der Antike hochgeschätzt. So vergleicht sich bei *Platon* kein geringerer als der verurteilte *Sokrates* mit A., da sie beide ihren Tod einem ungerechten Richtspruch verdanken (Plat. apol. 41c). Noch über vier Jh. später spricht *Pseudo-Longinos* nicht nur dem lebenden Krieger vor *Troja* Seelengröße und Erhabenheit zu, sondern auch noch seinem schweigenden Schatten, den der einstige Widersacher *Odysseus* später aus dem *Hades* heraufbeschwört (*Peri hýpsus* 9,2; 9,10–11). Und neben der Empfehlung des Exemplums findet sich auch dessen praktische Nachahmung; Vergils *Dido* z. B. verdankt sich einer intensiven Auseinandersetzung mit der dramatischen und epischen Darstellung des A. [11.5; 22 f.].



Abb. 1: Georges Braque: Aias, 1949/55. Chicago, Privatsammlung. Hier variiert Braque ein Verfahren seiner plastischen Arbeit, indem er ein helles Lineament durch Schaben und Ritzen auf zuvor in dunkle Farbe getauchten Gipskörpern erzeugt.

Die zentralen Episoden des Mythos werden nicht schon in der *Ilias*, sondern erst in den verlorenen Teilen des epischen Kyklos ab dem 7. Jh. v. Chr. literarisch verarbeitet. Die *Aithiops* des Arktinos von Milet berichtet davon, wie A. den Leichnam des γ Achilleus aus der Schlacht birgt, und die *Kleine Ilias* des Lesches von Mytilene schildert den Wettstreit mit γ Odysseus und A.'s Freitod (Prokl. Chr. 2). Eine der wichtigsten Adaptionen begegnet im 5. Jh. in Sophokles' *Aias*. Das Drama widmet sich in formal ungewöhnlicher Weise A.'s Wahn und seinem Tod. Anders als in der attischen Tragödie üblich, verläßt der Chor inmitten des Stücks die Bühne. Bei Schlußmonolog und Freitod ist A. daher buchstäblich allein (Soph. Ai. 814–866). Bezeichnenderweise steht sein einsamer Tod nicht am Ende, sondern spaltet das Stück in zwei fast gleich lange Teile. Auf diese Weise konfrontiert Sophokles das Publikum über weite Strecken mit einem toten Protagonisten – seine Kritik am Krieg unterstreicht – und führt drastisch vor Augen, daß sich A.'s heroisches Ethos mit seinem starren Ehrbegriff überlebt hat [9. 51 ff.]. Am Ende der Tragödie bricht sich in Gestalt des γ Odysseus ein neues Zeitalter Bahn; er verkörpert ein Ethos des Lernens und kann daher für seinen ehe-

maligen Feind A. Partei ergreifen und ihn gegen den Willen der griech. Heerführer bestatten lassen (Soph. Ai. 1318–1380).

Nach Aristoteles wird das Schicksal des A. später als typisch für die zweite von insgesamt vier Arten der Tragödie gelten, nämlich die pathetische, durch großes Leid geprägte (Aristot. poet. 1455b). Und einer solchen Tragödie verdanken sich auch die ältesten erhaltenen Zeugnisse einer musikalischen Auseinandersetzung mit A.: In den Zeilen 16 bis 19 des Papyrus Berlin 6870 findet sich ein lyrischer Dialog über A.'s Freitod zwischen seiner Beutefrau Tekmessa und einem weiblichen Chor [22. 57–60].

Die zweite Linie der literarischen Umsetzung rückt den Streit um die Waffen des Achill in den Vordergrund. In der griech. Tradition sind hier das fragmentarisch überlieferte Drama *Hóplon krisis* (»Entscheidung über die Waffen«) des Aischylos zu nennen sowie der um 400 v. Chr. entstandene Redeagon, in dem der Kyniker Antisthenes die Redner Odysseus und A. moralisch und rhetorisch charakterisiert [23. 154 ff.]. Während Odysseus die Effektivität seines Handelns hier mit aller Eloquenz anpreisen darf, muß A. seine personenbezogene Tugend in einer eher ungeschliffenen Rede empfehlen, in der sich aber Skrupel äußern, von denen wiederum Odysseus nichts weiß: A. problematisiert im Sinne von Antisthenes' Lehrer, dem Sophisten Gorgias, die Aporien der Mittelbarkeit von Erfahrung [26. 64 f.].

In der lat. Literatur schließlich besteht nicht nur ein generelles Interesse am Mythos des A., sie hat auch zwei in Bruchstücken erhaltene Dramen mit dem Titel *Armorum iudicium* (»Urteil über die Waffen«) hervorgebracht: Bei Pacuvius ist A. nur ein Betrogener, der für seine Leistung keine Gegenleistung erhält, bei Accius entfernt sich A. von derartigen Nutzenrechnungen wieder und folgt der alten heroischen Tugend [14. 224]. Eine ant. Summe des Mythos bietet um die Zeitenwende das 13. Buch der ovidischen *Metamorphosen*. Im Zentrum steht erneut der Streit um die Waffen, bei dem sich aber der Ton verschärft hat. A. verunglimpft Odysseus als Schwätzer, Betrüger und Feigling (Ov. met. 13,1–123), Odysseus seinerseits schimpft A. einen dummen Tölpel (Ov. met. 13,290; 13,326). Den Ausgang ihres Streits wertet Ovid als einen Sieg der Worte über die Taten, der Rhetorik über das Kriegshandwerk, wenn er resümiert: »die Waffen des Tapfern erhielt der Beredte« (»fortisque viri tulit arma disertus«, Ov. met. 13,383). In der weiteren Darstellung spart er den Wahnsinn aus und verknüpft A.'s Freitod sowohl mit dem Hauptthema des Werks, den Verwandlungen, als auch mit älteren Quellen. Aus A.'s Blut wächst bei Ovid mit der Hyazinthe jene Blume, deren Blatt und Blüte die Buchstaben des griech. Schmerzenslautes »ai« (ai) formen (Ov. met. 13, 394–

398; 10,210–216). Damit stützt er die Lesart des Sophokles, der den Namen des A. aus dem Schmerzenslaut (Soph. Ai. 430–433) und nicht wie Pindar aus dem griech. Wort für Adler (αἰετός/aietós) abgeleitet hatte (Pind. I. 6,35–54).

8.2.1.2. Bildende Kunst

Bildnerische Darstellungen des A. sind seit dem späten 8. Jh. v. Chr. nachweisbar. A. zählt damit zu den frühesten benennbaren Sagengestalten der griech. Bildenden Kunst [3. 181]. Die erhaltenen Darstellungen, die von der Münze und Gemme bis zur großen Plastik reichen, thematisieren zumeist den Freitod, ferner den Streit um die Waffen und den Kampf gegen γ Hektor [28. 314 f.]. Daß die bildnerische Tradition bei der Ausgestaltung, aber auch bei der Wahl der Motive eine gewisse Unabhängigkeit von der literarischen beanspruchen kann, wird spätestens in den noch schwarzfigurigen Arbeiten augenfällig, die der Vasenmaler und Töpfer Exekias seinem bevorzugten Heros ab Mitte des 6. Jh. widmet [16]. Eine seiner Amphoren nimmt ein entscheidendes Moment der sophokleischen Tragödie vorweg, insofern sie A.'s Vorbereitungen auf den Freitod mit einem Palmbaum als Symbol für Einsamkeit und Fremde flankiert (vgl. Abb. 2); seine bekannteste Amphore bietet sogar ein in der Literatur unbekanntes Motiv, nämlich A. und γ Achilleus beim Brettspiel (um 530 v. Chr., Rom, Vatikanisches Museum).

Ebenfalls zu den bekannteren Darstellungen zählt die schon rotfigurige Schale, der Krater, auf dem Duris rund 40 Jahre später den Streit zwischen A. und γ Odysseus arrangiert (Wien, Kunsthistorisches Museum). Etwa zeitgleich werden die A. gewidmeten Kulte erweitert, da der Heros zu einem der zehn attischen Phylenheroen aufsteigt [10. 171–176; 213]. Infolgedessen finden sich nun neben den Darstellungen des A. als eines schwer bewaffneten Kämpfers auch solche, in denen er wie auf dem Ostfries des Parthenon als attischer Bürger erscheint (um 440–432 v. Chr., London, British Museum). Aus dem Hellenismus schließlich sind zwei berühmte und kontrovers diskutierte Sonderfälle zu nennen. Bei dem ersten handelt es sich um die sog. Pasquinogruppe, die zumeist als Menelaos mit der Leiche des Patroklos verstanden, nun aber alternativ als A. mit der Leiche Achills gedeutet wird [5]; der zweite ist die später als Torso vom Belvedere bekannte Skulptur des athenischen Meisters Apollonios (1. Jh. v. Chr., Rom, Vatikanische Museen). Ihre Überreste zeigen den Rumpf eines muskulösen nackten Mannes, der auf einem schmalen Fels sitzt. In die Geschichte als Darstellung des γ Herakles eingegangen, wird der Torso in jüngerer Zeit als ein sinnender A. aufgefaßt, der über seine Schande nachdenkt und den Entschluß zum Freitod faßt [32].

B.2.2. Spätantike und Mittelalter

In der einflußreichen Epik der Spätantike läßt sich eine Verflachung der A.figur feststellen – und zwar u. a. deshalb, weil das heroische Ethos und das Eingreifen der Götter ihre Plausibilität auch für die künstlerische Darstellung verloren haben. A. verfällt nun weder dem Wahn noch begeht er Suizid. In den *Ephemeris belli Troiani* des Dictys Cretensis aus dem 4. Jh. wird er ermordet (Dict. 5,15), ein Jahrhundert später, in Dares Phrygius' *De excidio Troiae historia* fällt er schlicht im Kampf (Dares 35). Im letztgenannten Roman vollzieht sich auch der Abstieg eines Heros, den die ältere Literatur noch als verständig schätzte (Hom. Il. 7,288–289; Soph. Ai. 119–120), denn Dares übernimmt die Einschätzung des ovidischen γ Odysseus: A. gilt zwar weiterhin als guter Kämpfer, aber auch ausdrücklich als dumm (Dares 13).

Im MA erscheint A. dann v. a. als Nebenfigur in vielen Trojaromanen, wobei ihn etwa der Anonymus des *Göttweiger Trojanerkriegs* um 1280 erst im Kampf



Abb. 2: Exekias, Aias bereitet seinen Selbstmord vor, Amphore, um 530 v. Chr. Boulogne-sur-Mer, Musée Communal. Aias trifft Vorkehrungen, sich in das Schwert zu stürzen, das ihm Hektor nach dem Zweikampf Troja geschenkt hat (Hom. Il. 2,303 f.).

gegen 7Hektor sterben und dann auch noch Suizid begehen läßt [8.34]. Darstellungen aus der Bildenden Kunst oder aus der Musik sind nicht überliefert.

B.2.3. Neuzeit

B.2.3.1. Literatur

Außerhalb der Trojaromane vollzieht sich die literarische Tradierung des A.mythos bis weit in die Nz. v.a. darüber, daß die Tragödie des Sophokles und die *Metamorphosen* Ovids in die jüngeren europ. Sprachen übersetzt bzw. in ihnen nachgedichtet werden. Die neuen Tragödien ersetzen oftmals die radikale Form des Originals durch einen konventionelleren Aufbau und verlegen dabei den Freitod des A. ■■ den Schluß, ■■ etwa L. Poinset de Sivry [30. 159] oder J.-B.-V. de Chateaubrun [21]. Auch die Adaptionen Ovids werden ■■ Abweichungen genutzt. Mit Sinn für gezielten Anachronismus darf A. beispielsweise in J. Gays *Ovid in Masquerade* seinen Kontrahenten 7Odysseus als den Knappen von Don Quixote verspotten: »Es löst sich der Helm, der Schild, der fällt,/hinfort läuft Sancho aus dem Feld« (»Then off goes helmet, down drops shield/Away runs Sancho from the field«).

Sind Trojaroman und Ovidadaption oft durch eine gewisse Abwertung der A.figur gekennzeichnet, ■■ wird diese Tendenz innerhalb der elisabethanischen Literatur noch weit überboten. Von dem derben Wortspiel, das aufgrund des Gleichklangs von »Ajax« und »a jakes« den strahlenden Helden in einen stinkenden Abort verwandelt, macht neben Shakespeare etwa auch sein Zeitgenosse J. Harington Gebrauch – allerdings in bislang ungekanntem Ausmaß und mit praktischen Konsequenzen: Harington entfaltet 1596 in seiner Schrift *A New Discourse of a Stale Subject, Called the Metamorphosis of Ajax* und mehreren Ergänzungen eine umfassende Kulturgeschichte des Aborts. Sie beginnt mit einem Hinweis auf die Metamorphose des Blutes des A., auf die Entstehung der Hyazinthe, die jedoch hier – mit direkter Referenz auf Rabelais – einem Belastungstest als »Arschwisch« (»torche cul«) ausgesetzt wird; und sie schließt die Kette der Verwandlungen mit der Bauanweisung und Zeichnung für das nachweislich erste Wasserklosett Europas, das »Don A Jax House«.

B.2.3.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst dominieren kleine Formen und Motive, die sich auf den Freitod beziehen. A. findet vielfach Eingang in die Emblembücher des 16. und 17. Jh., wobei er aus christl. Perspektive für Selbstmord und Zorn kritisiert wird [6. 1684f.]. Aus dem 17. Jh. stammt eine Bronzestatue von G. B. Foggini (um 1690, New York, Metropolitan Museum of Art), die mit barockem Schwung zeigt, wie A. ein Schwert

gegen seine Brust richtet. Zu den großformatigen Ausnahmen zählen N. Poussins Gemälde *Der Triumph der Flora* (1627/28, Paris, Louvre) und *Das Reich der Flora* (1630/31, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen), die A. neben weiteren myth. Gestalten darstellen, die sich Ovid zufolge in Blumen verwandelt haben; zu ihnen zählt auch ein *Suicidio de Ayas* aus der span. Schule (um 1690, Madrid, Privatsammlung), der neben dem ins Schwert stürzenden A. im Bildhintergrund die Aussicht auf eine Statue der 7Athena eröffnet.

In einer Reihe von getönten Federzeichnungen erschließt dann J. H. Fuessli im 18. Jh. Neuland. In *Der rasende Aias, nach dem Lämmernord zur Besinnung gekommen und ■■■ den Gefährten überrascht* (1768, Zürich, Kunsthhaus) situiert er den Heros inmitten des von ihm erschlagenen Viehs; und sein *Aias, freie Illustration ■■ der Tragödie des Sophokles* (um 1772, London, British Museum) zieht zwei bislang getrennte Szenen ■■ einer spannungsgeladenen Einheit zusammen, nämlich den Freitod des A. und die Verzweiflung der Tekmessa. Gemäß der neuen Deutung des Torso vom Belvedere erfährt A. zudem vom 16. Jh. bis weit in die Nz. hinein eine Rezeption zweiter Ordnung: Die hier entstehende Fülle insbesondere von Zeichnungen und Gemälden zeigt nicht mehr den Heros selbst, sondern seine Darstellung als Torso, und zwar oft in einer Situation, in der er im Museum betrachtet oder abgezeichnet wird. Unter der Hand avanciert A. dabei nicht nur zum Symbol der Bildhauer- und Zeichenkunst [32. 51 f.], sondern auch der dt. Griechenbegeisterung im 18. Jh., die ihr Idealbild glückender Humanität offenbar ausgerechnet in der Darstellung eines Selbstmörders rückversichert hat, wie die Elogen auf den Torso bei J. J. Winckelmann (*Beschreibung des Torso im Belvedere ■■ Rom*) oder F. Schiller (*Brief eines reisenden Dänen, Der Antikensaal ■■ Mannheim*) belegen.

B.2.3.3. Musik

In der Nz. erfährt A. nur wenig musikalische Resonanz. Seine Geschichte wird im 5. Akt von J.-B. Lullys und P. Collases Oper *Achille et Polyxène* (1687, Libretto J.-G. de Campistron) erzählt. Vertont hingegen findet sie sich erst in der Programmmusik von Carl Ditters von Dittersdorf, der im 18. Jh. auf den Gedanken verfällt, ■■■ Ovids *Metamorphosen* einige derselben als Stoffe zu charakterisierten Symphonien zu bearbeiten« [33. 207]. Der Streit mit 7Odysseus, das Rasen und der Freitod des A. waren Gegenstand der um 1785 entstandenen, aber nicht erhaltenen letzten von insgesamt zwölf Symphonien.

B.2.4. Moderne

B.2.4.1. Literatur

Zu Beginn des 19. Jh. feiert K. Immermann den *Aias* des Sophokles als »unleugbar treffliches Musterstück des Altertums«, betont aber zugleich, daß die Tragödie kein Muster für die literarische Produktion mehr sein könne [34. 558; 604]. Vergleichbare Einsichten prägen in der Moderne den literarischen Zugriff auf den A.mythos generell. An die Stelle einer direkten Imitation treten mehr oder weniger bewußte Aktualisierungen oder aber Brechungen, die das Verhältnis zum Mythos reflektieren. Schon im *Ceuvre* F. Hölderlins wird A. auf mehreren Ebenen problematisch. Im *Fragment von Hyperion* (1794) gibt es A. ■■■ noch zwischen zwei Buchdeckeln, wobei die Versuche des verliebten Hyperion, in Sophokles' Tragödie zu lesen, ausgerechnet durch eine Frau vereitelt werden, die denselben Namen trägt wie eines der zentralen Heiligtümer des A., nämlich Melite. Hölderlins Übersetzung *Aus dem Ajax des Sophokles* (um 1803) bleibt ein Bruchstück. Und seine späte Hymne *Mnemosyne* (um 1805/06) zählt den dem Wahn verfallenen Heros zum gefährdeten Erbe, das bewahrt werden muß. U. Foscolo, der 1807 in seinem patriotischen Gedicht *Dei sepolcri* – ähnlich wie Hölderlin – A. als Identifikationsfigur für den Dichter einsetzt [19. 198–200], verhandelt vier Jahre später in seiner Tragödie *Ajace* die frz. Besetzung Italiens. Als der Freiheitskämpfer A. ■■■ Ende dieser Satire schließlich von 7Odysseus und 7Agamemnon besiegt wird, unterliegt ■■ damit zugleich Fouché, dem damaligen Polizeiminister Italiens, und Napoleon [2]. In der überwiegend konventionellen Dramatik der Folgezeit ändern sich v.a. die Triebfedern von A.' Handeln; dieses ist in O. F. Gensichens *Ajas* (1874) und H. J. Rehfishs *Die Goldenen Waffen* (1913) nun durch den Neid auf 7Achilleus und die gesellschaftlichen Ambitionen von Tekmessa motiviert.

In der radikaleren Literatur ab Mitte des 20. Jh. löst sich die Verbindlichkeit der myth. Tradition allmählich auf. In I. Aichingers enigmatischer Erzählung *Ajax* (1967) mündet das in eine Dekonstruktion des Geschichte(n)erzählens überhaupt. Und in T. Morrisons Roman *Sula* (1973) verliert sich der Mythos in den grauen Alltag, als durch Zufall der wahre Name eines verschundenen Liebhabers entdeckt wird: nicht »Ajax«, wie gedacht und gehofft, sondern nur »Albert Jacks« oder auch kurz »A. Jacks«. Eine weitere Kreuzung aus afroamerikan. und ant. Motiven bietet G. M. Frasers Roman *Black Ajax* (1997), der ■■■ den Kämpfen des legendären schwarzen Boxers Tom Molineaux zu Anfang des 19. Jh. erzählt. Zudem dient A. erneut als Vehikel politischer Reflexion. In Y. Ritsos' Monolog *Aias* (1967/69) verbindet sich die Verzweif-

lung des Salaminiers mit Gedanken, die sich der Internierung des Dichters während der griech. Militärdiktatur verdanken. Ähnlich wie 1971 in H. Langes Drama *Die Ermordung des Aias oder Ein Diskurs über das Holzhacken* fungiert A. auch 1996 in *Germania 3: Gespenster am toten Mann*, dem letzten Theaterstück H. Müllers, als Chiffre für die kommunistische Partei; hier steht A. für ihr Erwachen aus dem mörderischen Wahnsinn des Stalinismus [4. 30]. Im parallel dazu entstandenen Gedicht *Ajax zum Beispiel* collagiert Müller Anspielungen auf den Heros und den gleichnamigen Haushaltsreiniger, um eine desillusionierte Bilanz seiner Tätigkeit als politischer Schriftsteller in der kapitalistischen Warengesellschaft zu ziehen. In der jüngeren Lyrik führt der Weg ■■ A. schließlich auch über seine Spuren in der Bildenden Kunst und insbes. auf den ant. Mischgefäßen, wie in Andrew Davis' *A Krater – Achilles and Ajax Playing Backgammon* (1997) oder bei D. Grünbein, der sein Figurengedicht *Krater des Duris* (1994) auch an der äußeren Form des Gegenstandes orientiert.

B.2.4.2. Bildende Kunst

Sein Fortleben in der Bildenden Kunst des 19. Jh. verdankt A. dem Klassizismus, der das Motivrepertoire wieder erweitert. In J. H. W. Tischbeins Zyklus *Homer nach den Antiken gezeichnet* (1801/02) findet sich die Radierung *Ajas der Telamonier*, die einen sinnenden A. präsentiert. Canovas Marmorskulptur *Aiace* (1811/12, Venedig, Palazzo Treves) zeigt einen zum Schwert greifenden A. im Kampf gegen Hektor. B. Thorvaldsens *Minerva teilt Odysseus die Waffen des Achill zu* (1831/37, Rom, Palazzo Torlonia) verdrängt A., der sich hier ob der Entscheidung 7Athenas ■■ den Kopf faßt, ■■■ der Relieffmitte an den Rand. Unter den vieldeutigen Arbeiten des 20. Jh. ist es eine späte Statuette G. de Chiricos, die am ehesten den Salaminier erkennen läßt. Bei diesem Gipsmodell (1979, Volos, Museum), von dem nach dem Tod des Künstlers auch eine Reihe von Bronzen gegossen wurde, handelt ■■ sich um einen sitzenden und armlosen *manichino*, eine Schneiderpuppe im Stil der *Pittura metafisica*, deren Körperhaltung ■■ den sinnenden A. erinnert.

B.2.4.3. Musik

Eine Konstante in der musikalischen Rezeption der Moderne ist die lange Reihe von Bühnenmusiken zum *Aias* des Sophokles. Sie setzt mit der romantischen Komposition W. S. Bennetts (1872) ein, umfaßt Arbeiten von R. Zandonai (1939), H. Rosenberg (1950) sowie B. Jolas (1960) und ist auch mit der in der Folklore verwurzelten Version von M. Theodorakis (1960/61) noch nicht erschöpft. B. van Lier übersetzt Sophokles sogar noch einmal neu, um als Grundlage für seine Komposition *Aias* (1933) auf eine dem

griech. Original möglichst verwandte Sprachrhythmik zurückgreifen zu können. Verstärktes Interesse findet auch das Thema des Freitods. F. Silcher, der in der Mitte des 19. Jh. F. Mendelssohn-Bartholdys Antike-Adaptionen aufführt, läßt sich von diesem auch als Komponist anregen. Seine Kantate *Der Tod des Aias für Baß- oder Baritonstimme mit Männerchor und Orchester* folgt daher 1852 dem Verfahren seines Vorbilds, die Chorlieder singen lassen, während die übrigen Partien des Tragödiendertextes gesprochen oder melodramatisch vorgetragen werden. In der Musik des 20. Jh. wird der Freitod auch politisch konnotiert. J. Eaton bettet in seinem *Ajax für Baritonstimme und Kammerorchester* 1972 den letzten Monolog des Heros in die Viertelton-Struktur eines Probestücks gegen den Vietnamkrieg ein. Und 2001 komponiert W. Hiller – angeregt vom Torso vom Belvedere und von der Ableitung des Namens »A.« aus dem Schmerzenslaut – mit *Aias. Ein Torso nach Sophokles und Ovid für Mezzosopran, Bariton, Sprecherin und Orchester* einen Klagegesang, in dem wie schon in der frühesten erhaltenen Quelle auch die Trauer der Tekmessa ihren musikalischen Ausdruck findet.

B.3. Aias von Lokris (Sohn des Oileus)

B.3.1. Antike

Ungeachtet seiner Tapferkeit und der Beliebtheit als künstlerisches Sujet ist der Status des Lokrers schon in der Antike dubios. So taugt A. bereits in der *Ilias* komischen Figur, wenn ihn Athena beim Wettlauf mit Odysseus in den Mist der Opferrinder fallen läßt (Hom. II. 23,773–777). Und er ist derart übel beleumundet, daß die lat. Rhetorik seinen Namen als ein Symbol für Unzucht verwenden kann (Cic. de orat. 2,265).

Auch im Fall des lokrischen A. setzt die eigentliche literarische Thematisierung erst in der nachhomerischen Dichtung ein. Sie ist erstmals für das 7. oder 6. Jh. v. Chr., für die verschollene *Iliupersis* des Arktion von Milet verbürgt. Wie aus Berichten über dieses Werk hervorgeht, reißt A. die Seherin Cassandra mit Gewalt der Statue der Athene fort und verletzt damit das Asyl, das deren Tempel gewährt. Erzürnt über diese Hybris versuchen ihn die Griechen zu steinigen, aber A. entgeht dem ausgerechnet dadurch, daß er sich selbst an den Altar der Athene flüchtet (Prokl. Chr. 2). Vergleichbare Schilderungen seines Frevels finden sich um 600 v. Chr. in den Fragmenten des Lyrikers Alkaios von Mytilene sowie im 5. Jh. in der ebenfalls nur in Bruchstücken erhaltenen Tragödie *Aias Lokros* von Sophokles. Vermutlich führt die Attacke auf Cassandra hier sogar zum Sturz der Statue [18.38]. Wenn gleich schon in diesen Quellen deutlich wird, weshalb auch der Lokrer die Rache der Athene auf sich zieht,

so bleibt das Vergehen gegenüber Cassandra in der Literatur lange Zeit zweideutig. Erst das Epos *Alexandra* des Lykophron im 3. Jh. v. Chr. schildert eindeutig eine Vergewaltigung (Lykophr. *Alexandra* 348–364). Spätere literarische Bearbeitungen kennen beide Varianten.

Folgt man Pausanias, so ist die älteste Darstellung des A. in der Bildenden Kunst bereits auf das 7. Jh. v. Chr. datieren und findet sich auf dem sagenhaften, mit Schnitzereien und Intarsien versehenen Kasten des Kypselos (Kypseloslade, Paus. 5,17,5). Erhalten sind aber nur Arbeiten aus den folgenden Jahrhunderten, darunter v. a. Vasen. Als Motiv zeigen sie fast ausnahmslos A.'s Übergriff auf Cassandra, wobei in dieser Szene zumeist auch eine dritte Figur dargestellt wird [20.337]. Im Übergang von der schwarz- zur rotfigurigen Vasenmalerei um 500 v. Chr. erfährt diese Trias eine gravierende Umdeutung. In der Regel ist die dritte Figur nicht mehr eine aktive Athene, sondern noch deren statisches Götterbild, während die zuvor oft kleine und gebeugte Figur der Cassandra gestreckt und vergrößert wird [20.337]. Im Fokus steht damit nicht mehr der Frevel gegenüber der Göttin, sondern das Vergehen der Frau. Für die Bekanntheit und Verbreitung dieses Motivs spricht auch, dass es schon in der Antike des öfteren parodiert wurde, z. B. auf einem Kabirenskyphos, einem kleinen Henkelgefäß, mit einem ithyphallischen A. und einer Cassandra, die ihrem Gegenüber die Zunge herausstreckt (um 420 v. Chr., Aachen, Sammlung Ludwig).

B.3.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Auch der Lokrer wird in der Spätantike v. a. als literarische Nebenfigur tradiert. Die Epik der Zeit rationalisiert und entschärft, sie kennt weder die göttliche Vergeltung der Athene noch einen wie auch immer gearteten Frevel. Laut Dictys Cretensis wird A. das Opfer menschlicher Rache (Dict. 6,1), und Dares Phrygius zeichnet seinen A. noch als liebenswürdigen und tapferen Kämpfer vor Troja (Dares 13). Diese Eigenschaften bestimmen das Bild von A. auch in den ma. Trojaromanen.

B.3.3. Neuzeit

Die Nz. bietet zwar ebenfalls keine auffälligen literarischen Adaptionen mehr, dafür wird A. ein Thema in Malerei und Musik. Gerade diese Arbeiten werden in der Forschung oft fälschlich auf den Salaminier bezogen, wie beispielsweise das Fresko *Der Tod des Ajax* von G. Romano ([17.27]; [24.79]). Ohne Vermittlung durch einen »fruchtbaren Moment«, der das weitere Geschehen nur andeutete, zeigt er in äußerster



Abb. 3: Giulio Romano, Der Tod des Aias, Fresko, 1538/39. Mantua, Palazzo Ducale, Sala di Troia. Hier sind zwei unterschiedliche literarische Traditionen kombiniert: Wie in der *Ilias* kann sich Aias noch an Land retten, aber wie in der *Aeneis* ist es Athene, die ihn tötet.

Drastik, wie ein Blitz der Athena den Lokrer durchbohrt (vgl. Abb. 3). Im 17. Jh. knüpft P. P. Rubens mit seinem Gemälde *Ajax und Cassandra* (um 1616/18, Wien, Fürstlich Liechtensteinsche Galerie) das zentrale ant. Motiv an. Allerdings wird hier die Bedrohung für die Seherin dadurch konterkariert, daß der auf sie einstürmende A. von Amoretten flankiert wird.

Um 1700 erlebt A. in der Oper eine Konjunktur. In Italien gibt es auf der Basis von P. d'Averaras Libretto mehrere Varianten des *dramma per musica L'Aiace*. Gegen den Usus, darin eine Oper über A. Salamis zu sehen ([24.79]; [17.28]; [7.21]), spricht die Tatsache, daß sich unter den handelnden Figuren mit Oileus und Cassandra sowohl der Vater als auch das Opfer des Lokrers befinden [25.51]. Wer die teils deutlich unterschiedenen Kompositionen für die Opern geschrieben hat, die 1694 in Mailand und 1697 in Rom und Neapel mit großem Erfolg aufgeführt werden, ist umstritten: mit einiger Sicherheit stammt eine der beiden Varianten von 1697 von F. Gasparini [12.177], eine Mitarbeit von A. Scarlatti an der zweiten wird nicht völlig ausgeschlossen [13.155–157]. Zum Libretto von A. Menesson komponiert T. Bertin de la Doué mit *Ajax* 1716 ein frz. Gegenstück. Anders als bisher vermutet ([7.21]; [24.79]), ist der Salaminier allerdings weder hier noch in der Überarbeitung durch L.-J. Francœur in den 1760er Jahren Gegenstand, denn die Oper handelt von der Liebe des Protagonisten zu Cassandra ([15.6]; [1.240f.]). Diese eigenwillige Umdeutung der Tat des Lokrers ins Amou-

rose veranlaßt wiederum L. Fuzelier zu einer Parodie, nämlich zu einem Einakter mit dem vielsagenden Titel *L'amant brutal* [20.29].

B.3.4. Moderne

In der Moderne hinterläßt A. deutlichere Spuren nur noch in der Bildenden Kunst, und zwar zunächst ebenfalls im Klassizismus. Auf J. H. W. Tischbeins *Aias und Cassandra* (1802/06, Schloß Eutin) folgt mit H. Serrurs *Ajax* (1820, Lille, Musée des Beaux-Arts) ein Gemälde, das dem »fruchtbaren Augenblick« verpflichtet ist. Es zeigt nicht den Tod des Lokrers, sondern seine triumphierende Geste, mit der er nach dem Schiffbruch seinen vorläufigen Sieg über die Götter feiert.

Eine eigenwillige Gestaltung erfährt der Übergriff auf Cassandra schließlich im Viktorianismus. In der Antike noch an das Sakrileg und die Vergewaltigung gekoppelt, nimmt sich die Szene in S. J. Solomons Gemälde *Ajax and Cassandra* (1886, Ballarat, Fine Art Gallery) wie ein schwüles Ballett aus, in dem ein athletischer A. und eine dekorativ sich windende Cassandra zu einer erotischen Hebefigur verschmelzen.

→ *Cassandra; Odysseus*

Forschungsliteratur

- [1] M. DARLOW, Nicolas-Etienne Framery and Lyric Theatre in Eighteenth-Century France, 2003
- [2] M. FERRIGINI, Art. Aiace, in: KLL 1, 1965, 850–851
- [3] K. FITTSCHEN, Untersuchungen zum Beginn der Sagen- darstellungen bei den Griechen, 1969
- [4] M. GRATZKE, Philoktet, Odysseus, Neoptolemos, Ajax. Anmerkungen politischer Rationalität, Terror und Empfindsamkeit bei Heiner Müller, in: GL & L 58/1, 2005, 22–40
- [5] U. HAUSMANN, Aias mit dem Leichnam Achills – Zur Deutung des Originals der Pasquino-Gruppe, in: MDAI(A) 99, 1984, 291–300
- [6] A. HENKEL/A. SCHÖNE, Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, 1967 u. ö.
- [7] H. HUNGER, Art. Aias, in: H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 1988, 19–22
- [8] M. KERN, Art. Ajax I, in: LaG-MA, 1993, 32–35
- [9] J. KOTT, Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, 1975
- [10] U. KRON, Die zehn attischen Phylenheroen – Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen, 1976
- [11] E. LEFÈVRE, Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie, 1978
- [12] L. LINDGREN, Le opere drammatiche »romane« di Francesco Gasparini (1689–1699), in: F. Della Seta/F. Piperno (Hrsg.), Francesco Gasparini (1661–1727). Atti del primo convegno internazionale (Camaioere 1978), 1981, 167–182
- [13] A. LORENZ, Alessandro Scarlatti's Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper, 1927
- [14] G. MANUWALD, Der Streit um die Waffen Achills. Zu Accius' »Armorum iudicium«, in: S. Faller/G. Manuwald (Hrsg.), Accius und seine Zeit, 2002, 207–227
- [15] Maupoint, Bibliothèque des théâtres, 1733
- [16] M. B. MOORE, Exekias and Telamonian Aias, in: AJA 84/

- 4, 1980, 417–434 [17] E.M. MOORMANN/W. UITTERHOEVE, Art. Aias, in: LaG, 1995, 26–28 [18] D. NEBLUNG, Die Gestalt der Cassandra in der antiken Literatur, 1997 [19] T. O'NEILL, Greek and Italian, Prose ■ Poetry – Ugo Foscolo and *Dei sepolchric*, in: Proceedings of the Royal Irish Academy (Section C: Archeology, Celtic Studies, History, Linguistics and Literature) 97, 1997, 189–203 [20] F. PARFAICT, Dictionnaire des théâtres de Paris, Bd. 1, 1767 [21] S. PITOU, The Text and Sources of Chateaubrun's *Lost Ajax*, 1969 [22] E. PÖHLMANN/M.L. WEST, Documents of Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary, 2001 [23] H.D. RANKIN, Antisthenes Sokratikos, 1986 [24] J.D. REID, Art. Ajax, in: OGCM 1, 1993, 78–80 [25] C. SARTORI, I Libretti italiani a stampa dalle origine ■ 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 1, 1990 [26] K. SEER, Ajas' und Odysseus' Streit um die Waffen des Achilleus. Mythisches Exempel und Philosophie der Sprache bei Antisthenes, in: C. Müller-Goldingen/K. Seer (Hrsg.), *ΛΗΝΑΙΚΑ – Festschrift Carl Werner Müller*, 1996, 53–80 [27] E. SIMON, Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit, 2003 [28] O. TOUCHÉFEU, Art. Aias I, in: LIMC 1, 1981, 312–336 [29] O. TOUCHÉFEU, Art. Aias II, in: LIMC 1, 1981,

336–351 [30] M. TOURNEUX, Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., 1878 [31] P. VON DER MÜHL, Der große Aias. Rektoratsprogramm der Universität Basel für das Jahr 1930, 1930 [32] R. WÜNSCHE, Der Torso – Ruhm und Rätsel, in: R. WÜNSCHE (Hrsg.), Der Torso – Ruhm und Rätsel, 1998, 20–99.

Zitierte Quellen

- [33] CARL DITTERS VON DITTERSDORF, Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert, 1940 [34] K. IMMERMANN, Über den rasenden Ajax des Sophokles – Eine ästhetische Abhandlung [1826], in: K. Immermann, Werke in fünf Bänden, hrsg. von B. von Wiese, Bd. 1, 1971, 554–604.

Dimitri Liebsch (Atlanta)

Aineias s. Dido und Aineias

Aktaion

(Ἀκταίων, lat. Actaeon)

A. Mythos

A. ist der Sohn des Aristaios und der Autonoe, ihrerseits Tochter des γ Kadmos und der Harmonia. A. ist leidenschaftlicher Jäger – der Kentaur Cheiron (γ Kentauren) hat ihn in der Kunst des Jagens unterwiesen (Apollod. 3,4,4). Eines Tages – wiederum auf der Jagd auf dem Berge Kithairon – wird er von den eigenen Hunden (bis zu fünfzig ■■ der Zahl: Apollod. 3,4,4; Hyg. fab. 181; Ov. met. 3,206–224) verfolgt und in Stücke gerissen. Die Gründe für den Tod durch die Hunde werden unterschiedlich überliefert: Die einen wollen wissen, daß A. um Semele, die Geliebte des γ Zeus, zugleich Schwester der Mutter, geworben und den Zorn des Göttervaters auf sich gezogen habe; der Tod wäre also eine Strafe des Zeus (so Akusilaos bei Apollod. 3,4,4). Andere wiederum überliefern, daß es γ Artemis war, die das unkeusche Ansinnen A.s gerächt habe (Stesichoros bei Paus. 9,2,3), indem sie A. das Fell eines Hirsches ■■■ die Schulter geworfen habe, damit ihn seine Hunde für einen Hirsch hielten und zerrissen. Wieder andere sagen, A. habe den Zorn der Artemis auf sich gezogen, weil ■■ sich rühmte, ein besserer Schütze zu sein als sie selbst (Eur. Bacch. 337–340; Diod. 4,81,3–5). Am meisten verbreitet und daher am bekanntesten und in der Folge wirkmächtigsten ist die Version, nach der A. in einen Hirsch verwandelt und ■■ seinen Hunden ausgeliefert wurde, weil er – ob zufällig oder absichtsvoll – während einer Rast in der Mittagshitze Artemis in Begleitung ihrer γ Nymphen beim Bade in einer Quelle überrascht habe; die todbringende Reaktion der Göttin sei Ausdruck ihres Zorns gewesen oder aber ihrer Vorsicht: Sie habe verhindern wollen, daß A. von dieser Begegnung berichten könnte (zu Einzelheiten und zur Gesamtheit dieser Version vgl. u.a. Kall. h. 5,113f.; Hyg. fab. 181; Nonn. Dion. 5,301–315; Ov. met. 3, 138–255; Ov. epist. 20,103f.). Verschärft wird diese Version durch den vereinzelt Zusatz, A. sei beim Anblick der Göttin in Begierde entbrannt und habe ihr Gewalt antun wollen (Hyg. fab. 180).

A. – ■■ machen bereits die frühesten literarischen Zeugnisse deutlich – ist im wesentlichen durch drei Aspekte gekennzeichnet: (1) Er ist leidenschaftlicher Jäger; (2) er findet den Tod durch die eigenen Jagdhunde; (3) er hat in Artemis seine Korrelationsfigur. Allen drei Aspekten eignet die Figur der Transgression, die wiederum deren wechselseitige Verwiesenheit motiviert und ermöglicht: Als leidenschaftlicher

Jäger sucht A. nicht nur, sich mit der Göttin in der Kunst des Jagens zu messen, sie – von Hybris geblendet – gar zu übertreffen; vielmehr – so eine weitere Lesart – sucht A. sich im Ganzen dem göttlichen Bereich, repräsentiert in Artemis, anzunähern, ihn in Augenschein ■■ nehmen. Diese Überschreitung wird – je nach Standpunkt – als Voyeurismus, Ausdruck niederer Sinnlichkeit, verurteilt, als Neugierde ambivalent gewertet oder als Streben des (neu)platonischen Eros nobilitiert. Damit stehen die Bereiche Ethik und Ästhetik, Erotik und Erkenntnistheorie zur Disposition.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Bildende Kunst


Die bildnerischen Darstellungen [8], wenngleich eigenständig, entsprechen der Typologie, die sich aus den literarischen Zeugnissen ableiten läßt. So finden sich auf attischen Vasen des 6. und 5. Jh. zahlreiche Darstellungen, die A. in unverändert menschlicher Gestalt zeigen: Er wird von seinen Hunden – häufig drei oder vier ■■ der Zahl – angefallen, sucht sie, in noch aufrechter Haltung, entweder abzuwehren, oder ist ihnen bereits erlegen – halb ■■■ Boden niedergestreckt, auf ein oder beide Knie gestützt. Häufig steht γ Artemis vor ihm – mit Pfeil und Bogen auf ihn zielend. Herausragende Beispiele für die letztgenannte Figuration sind eine rotfigurige Amphore von etwa 490–480 v. Chr. (vgl. Abb. 1) und ein dem Panmaler zugeschriebener Glockenkrater von etwa 470–460 v. Chr. (Boston, Museum of Fine Arts).

Beide sind in einer Serie von weiteren, in der Figuration analogen Vasen in der Hochzeit der Perserkriege entstanden und können als Beispiele dafür in Anspruch genommen werden, daß die frühen ant. Bildwerke über ihre mehr oder minder offensichtliche Darstellung hinaus eine politische Dimension hatten: A. repräsentiert den Perser, dessen Hybris, nämlich Athen angegriffen zu haben, Ursache seines Untergangs ist. Indem Artemis den Frevler bestraft, stellt sie die göttliche Ordnung wieder her [9]. Eine andere Intention haben zweifellos Darstellungen, die einen eher aufrecht stehenden, sich kraftvoll zur Wehr setzenden A. zeigen: Hier tritt das Moment des Heroischen in den Vordergrund. Dem widerspricht nicht, daß ab



Abb. 1: Artemis zielt auf Aktaion, den seine Hunde anfallen. Rotfigurige Amphore, um 490–480 v. Chr. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

dem letzten Drittel des 5. Jh. v. Chr. A. immer öfter mit einem Hirschfell über den Schultern oder Geweihsitzen auf dem Kopf, zudem mit länglichen Ohren dargestellt ist: Dies kann als ein Verweis auf seine bevorstehende Verwandlung gelesen werden.

Aus dem Üblichen fällt eine Metope  Selinunt heraus [8. Abb. 31] (vgl. Abb. 2): Sie stellt rechts im

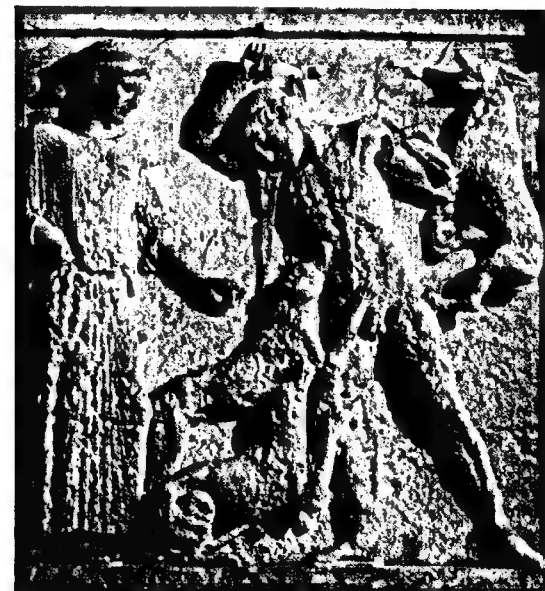








Abb. 2: Artemis  Aktaion durch seine Hunde töten, Metope des Tempels E in Selinunt, Sizilien, Kalktuff, um 470/60 v. Chr. Palermo, Museo Nazionale Archeologico.





Bild A. vor, nackt und aufrecht stehend, in Abwehr der ihn anspringenden Hunde den Kopf leicht nach unten gesenkt; um seine Schulter ist ein Hirschfell gelegt; links neben ihm Artemis, gleichfalls aufrecht, in  langen Chiton gehüllt, ruhigen Blickes nach unten auf die Hunde schauend. Bewegtheit und Ruhe sind in Ausgleich gebracht: Das Wirken der Göttin  scheint  – findet angemessenen Ausdruck.



Während die Darstellung des von seinen Hunden angefallenen A. bis in die archaische Zeit zurückreicht – hier ist zuweilen auch Lyssa, Personifikation der Raserei bzw. Tollwut, hinzugefügt [8. Abb. 33; 44; 81] –, findet sich die bildliche Wiedergabe der badenden Artemis, die von A. erblickt wird, erst in späterer Zeit. Zahlreich sind die Darstellungen der  A. beobachteten oder zufällig entdeckten badenden Artemis – nicht selten umgeben von *Nymphen* – auf Fresken der frühkaiserzeitlichen campanischen Wandmalerei [13. 99], die, mit der Badeszene verbunden, häufig auch die Tötung des A. durch seine Hunde schildern. Daneben wird der sich gegen seine Hunde wehrende A. in der röm. Kaiserzeit auch weiterhin als Einzelzene gezeit. Sarkophage mit Szenen des A. mythos sind selten.


B.1.2. Literatur


Wie  den bildkünstlerischen Darstellungen ersichtlich, dürfte lange Zeit der Aspekt der Jagdrivalität zwischen A. und *Artemis* vorherrschend gewesen sein. Auch in der literarischen Überlieferung findet sich die Version, wonach A. die Göttin im Bade gese-

hen habe, relativ spät. Erstes Zeugnis dürfte in hellenistisch-alexandrinischer Zeit (3. Jh. v. Chr.) eine Passage im Hymnos *Auf das Bad der Pallas* von Kallimachos sein, in der das Schicksal des Teiresias mit dem des A. verglichen wird (Kall. h. 5,107–116): Beide sehen zufällig eine Göttin im Bade, Teiresias Pallas *Artemis* und A. Artemis; doch die Strafe Athenas fällt ungleich milder aus als die der Artemis: Teiresias verliert nur sein Augenlicht – und erhält, gleichsam als Kompensation und auf Bitten seiner Mutter, der *Nympe Chariklo*, die Sehergabe. Neu gegenüber der Tradition ist das Moment der Transgression, zugleich ein erotisches Moment, sowie die narrative Ausgestaltung des amönen Zeit-Raums.

Seine im Detail reichste, poetisch anspruchsvollste und für die Rezeption in Literatur, Kunst und Musik wirkmächtigste Gestaltung hat der Mythos von A. in den *Metamorphosen* des Ovid gefunden. Dessen Funktion besteht offenbar darin, die Kontingenz menschlicher Existenz zur Vorstellung zu bringen, den Wechsel von Glück zu Unglück. Der Übergang von der Cadmuserzählung (*Kadmos*) zur A. erzählung ist in folgenden Worten formuliert (Ov. met. 3,138–142): »Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas/Causa fuit luctus alienaque cornua fronti/Addita vosque, canes satiatae sanguine erili./At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo./Non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?« (»Mitten im herrlichsten Glück machst dir, o Cadmus, den ersten/Kummer ein Enkel;  wuchsen ihm widernatürliche Hörner./Und, ihr Hunde, ihr sättiget euch  Blute des Herrn./Freilich, wer recht  betrachtet, wird finden, Fortuna war schuldig./Nicht ein Frevel; wie könnte man Irrtum Frevel benennen?«). Der Enkel des Cadmus, Actaeon, ist in einen Hirsch verwandelt – metonymisch mit »alienaque cornua fronti« in Rede gebracht –, ist zur Beute der eigenen Hunde geworden. Jegliches Rasonieren über Verbrechen und Strafe wird zurückgewiesen. Die rhetorische Frage – »quod enim scelus error habebat?« – ist hintergründig: In dem insistenten Verweis auf »error« in Verbindung mit »scelus« dürfte implizit eine Kritik am aristotelischen *hamartia*-Konzept formuliert sein, mithin auch  Tragikkonzept der frühen attischen Tragödie, im ganzen an der tragischen Konzeption des Schicksals A.s., wie sie der nicht erhaltenen Tragödie des Aischylos *Toxotides* (*Die Bogenschützinnen*) zugrunde gelegen hat.

Der Tragik respondiert die Kontingenz: A. gelangt absichtslos, ohne festes Ziel umherschweifend, also ganz zufällig in einen Hain (»non certis passibus errans/Pervenit in lucum: sic illum fata ferebant«, Ov. met. 3,175f.). Der Hain hat eine quelledurchflusste  Grotte – »rorantia fontibus « (Ov. met. 3, 177) –, *Nymphen*, nackt, baden dort, in deren Mitte

Diana. A. erblickt Diana, Diana erblickt A. – genauer: Sie erblickt ihn, wie er sie – nackt – erblickt: »in vultu visae sine veste Dianae« (Ov. met. 3,185). Eine Transgression des »Gesichts« hat statt, die in der rhythmisch-alliterierenden Variation der Sememe ihr sprachlich-strukturelles Abbild hat und die als eine wechselseitige vorgestellt ist. Die poetisch so raffiniert strukturierte Schlüsselszene – fast genau in der Mitte der Erzählung – fügt möglicherweise der exkulpierenden Zufälligkeit der Wahrnehmung der Göttin – wie im Argumentum betont – eine interessante Variante hinzu: Implizit könnte das »Vergehen« nämlich in jenem wechselseitigen »Anschichtigwerden«, in jener Reziprozität im Blick und in der Simultaneität des Gewahrwerdens liegen: Göttliches und Menschliches werden eins. Dies könnte auch eine Erklärung dafür sein, daß der in einen Hirsch verwandelte A. die menschliche Stimme, im ganzen das menschliche Bewußtsein behält – bis er von seinen Hunden in einem geradezu dionysischen Akt zerrissen wird. Darüber hinaus aber bietet der ovidische Text eine Delikatesse: Nicht allein daß A. Diana *gesehen* hat, ist das Skandalon –  ein Mensch einen Gott leibhaftig erblickt, muß er nach ant. Glauben sterben –, vielmehr, daß er sie, die Göttin der Keuschheit, unbekleidet (»sine veste«), nackt, gesehen hat. Das Moment der Schamverletzung tritt hinzu.

Der Schluß der Erzählung nimmt den Anfang wieder auf – diesmal im Verweis auf die Unentscheidbarkeit der Relation von »Verbrechen« und »Strafe« (Ov. met. 3,253–255): »Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo/Visa dea est, alii laudant dignamque severa/Virginitate vocant; pars invenit utraque causas.« (»Zwiespalt gab  im Urteil: Es glaubten die einen, die Göttin/Strafe wohl über Gebühr, die anderen lobten: der Jungfrau/Zieme die Strenge. Auf Gründe beriefen sich beide Parteien«).

Kennzeichen der ovidischen Version des A. mythos ist die narrative Ausgestaltung räumlicher und zeitlicher Details, die Erzeugung von Spannung in der Handlung, ein Moment des Lasziv-Erotischen, die implizite Diskussion von Schuld und Sühne, nicht zuletzt die sprachlich-poetische Inszenierung eines Mysteriums. Für die Rezeption aber sind drei Aspekte von Belang: (1) der epistemologische Aspekt des Zufalls und des Schicksals, mithin der Aspekt der Kontingenz; (2) der moralische Aspekt der Keuschheit und der Folgen, gegen die Keuschheit zu verstoßen; (3) der ästhetisch-ästhetische und – wie sich zeigen wird – zugleich philosophische Aspekt des Sehens, näherhin des Erkennenwollens und Erkennenkönnens. Die eigentliche Brisanz liegt in der Interaktion dieser drei Aspekte, die dem Umstand geschuldet ist, daß es sich um ein Zusammentreffen von Göttlichem und Menschlichen handelt. Sein poetisches Bild hat es im

wechselseitigen ›Ansichtigwerden‹ von Gott bzw. Göttin und Mensch bzw. Heros gefunden.

Gegenüber der komplexen ovidischen Version setzen die beiden nachfolgenden, für die Rezeption des A.mythos relevanten *retractationes* jeweils eindeutige Akzente: Apuleius hebt in dem im 2. nachchristl. Jahrhundert entstandenen *Metamorphoses* (Apul.met. 2, 4,3–10) den Aspekt der Neugierde hervor: »Actaeon [...] curioso optatu in deam [...] proiectus« (»Actaeon mit neugierigem Blick zur Göttin vorgebeugt«; Apul.met. 2,4,10). Die ästhetische Besonderheit der apuleischen A.version liegt in ihrer ekphrastischen Vermittlung: Der in einen Esel verwandelte Icherzähler Lucius, selbst Opfer seiner Neugierde, schildert ein Skulpturenensemble, das den Moment darstellt, in dem A. die Göttin sieht und zugleich in einen Hirsch verwandelt wird.

Nonnos' Version in den *Dionysiaké* (5. Jh. n. Chr.), eine romanesk-dramatische Ausgestaltung des Mythos (Nonn.Dion. 5,287–551), trägt hingegen deutlich dem ›dionysischen Kontext‹ des Gesamtwerkes Rechnung: in der zweimaligen, äußerst eindringlichen Darstellung der Tötung durch die rasenden Hunde – implizit wird die Figur der Lyssa (s. o. B.1.1.) aufgerufen –, zudem in der gleichfalls nachdrücklichen Betonung, daß A. der Göttin der Jagd aufgelauert hat – getrieben von Begierde (*andros erōmáneos*), ihren nackten Körper zu sehen (Nonn.Dion. 5,305–311). Hier mag eine absichtsvolle Kontamination mit der Überlieferung vorliegen, nach der A. Semele, die Geliebte des Zeus und später Mutter des Dionysos, begehrt hat (s. o. A.).

Neugierde und Eros, Erkenntnisdrang und Begehren werden in freilich unterschiedlicher Valorisierung in der Folge als Motiv und Thema aufgenommen. In der Metapher des Jagens, die philosophisch-erkenntnistheoretisch auf Platons ›Jagd nach dem Sein‹ [4] zurückgeht, können sodann Eros und Erkenntnis zusammengeführt werden: als das platonisch-neuplatonische Streben nach dem Wahren, Guten, Schönen.

B.2. Christliche Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur

In der christl. Spätantike und im MA gerät die ant. Literatur, insbes. der ant. Mythos, in die ›Gefangenschaft‹ der Allegorese: Der historische ›Sinn‹ wird durch einen zweiten, meist moralischen ›Sinn‹ überlagert. Dabei bildet insbes. die ›christl. Lektüre‹ heterogene, einander ergänzende, aber auch einander widersprechende Deutungen aus. In den *Mythologiae* des Fulgentius (Fulg.Myth. 3,3,709; 5./6. Jh.) und den diesem Werk weitgehend folgenden *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* (3,2; Ende 12. Jh.) des Arnulf von Orléans wird die Wahrnehmung der nackten Göttin

um die Mittagszeit als späte, doch klare Einsicht A.s in die Leere und Nutzlosigkeit seiner Jagdleidenschaft interpretiert. Seine Flucht als furchtsamer Hirsch verweist auf die Absicht einer Umkehr, die aber durch die Hunde, den unhintergehbaren Drang zur Jagd, i.e. bei Fulgentius die Neugierde, vereitelt wird. Insofern wird A. also Opfer seiner durch die Hunde repräsentierten Neugierde. Der anonyme *Ovide moralisé* (erstes Drittel des 14. Jh.) nimmt diese Lektüre auf, verstärkt aber den in den vorausgegangenen Versionen bereits genannten Aspekt der ihren Herrn ausbeutenden, mithin materiell ›verschlingenden‹ Hunde: Eine Warnung vor Schaden durch Verschwendung ist die ›Moral‹ dieser ersten Lektüre (3,574–603). Eine zweite, heilsgeschichtlich-christologische Lektüre, die sich als die ›edlere‹ (»plus noble« [3,605]) unmittelbar anschließt, identifiziert A. mit dem Sohn Gottes, der in Artemis »la Deïté« (3,635) in ihrer reinen Dreifaltigkeit anzuschauen vermag. Das Spiel mit der Homophonie von frz. *cerf/serf* (»Hirsch/›Diener‹ bzw. »Sklave‹) erlaubt es, in A.s Verwandlung in einen Hirsch die Menschwerdung Christi zu lesen und in A.s Tötung durch die Hunde die Kreuzigung Christi durch die Juden (3,658–669). Die Lektüre »in malam partem« und »in bonam partem« kennzeichnet auch den *Ovidius moralizatus* (um 1342) des P. Bersuire sowie Kap. 69 der *Epistre Othea* (1400) von Christine de Pizan: Zum einen soll die Figur des müßiggängerischen und verschwenderischen, da allzusehr die Jagd und seine Hunde liebenden A. dem Ritter eine Warnung sein, dem Haß der Diana (Artemis) anheimzufallen und von den eigenen Hunden gefressen zu werden; zum andern repräsentiert der in einen Hirsch (»cerf‹) verwandelte A. den reuigen Sünder, der »sein eigenes Fleisch bezwungen und seinem Geist unterworfen hat« (»a maté sa propre char et faite serve l'esprit«).

Giovanni dei Bonsignori, der in *Ovidio Methamorphoseos vulgare* (1375–1377; im Druck 1497) die ovidischen *Metamorphosen* frei in Prosa übersetzt und kommentiert, sieht seinerseits in A. den Jäger, der beim Anblick der nackten Göttin sich der *vanitas* seiner Jagdleidenschaft bewußt wird, vom Jagen zwar abläßt, doch weiterhin seine Hunde hegt und pflegt und darüber verarmt (3,5–7). In dieser Tradition steht auch die A.episode der *General Estoria* (ed. Solalinde, Kasten, Oelschläger, 1957, 148b–154a) von Alfons X. von Kastilien (Ende 13. Jh.) – freilich mit deutlich politischer Implikation: Die Unfähigkeit des A., sich seiner ihn ausbeutenden ›Hundemeute‹ zu entledigen, ermöglicht seinen Feinden, sich seines Landes zu bemächtigen.

So ist – ohne weitere, immer nur mehr leicht variiierende, da voneinander abhängige ›Auslegungen‹ – zu führen – über das MA hinaus bis in die Mitte des

16. Jh. die Allegorese eine dominierende Rezeptionsform des ant. Mythos. Sie begleitet die in der Regel verkürzenden oder auch ausschmückenden Nacherzählungen und äußerst freien, doch selten ästhetisch anspruchsvollen Übersetzungen der ovidischen *Metamorphosen*; sie beherrscht deren Kommentare, nimmt folgerichtig Einfluß auf die Illustrationen der Bearbeitungen, die in Motivauswahl und szenischer Gestaltung wiederum modellbildend für Gemälde und Gemäldezyklen des 16. und 17. Jh. werden. Noch die drei großen ital. Mythographen des 16. Jh., N. Conti, V. Cartari und L. G. Giraldi, nehmen die traditionellen allegorischen Lesarten in ihre philologisch-wissenschaftliche Präsentation der ant. Mythol. auf. So betont Conti in seinen *Mythologiae* (1610) die moralisch-unterweisende Funktion der ant. Fabeln allgemein, um mit Blick auf A. u. a. vor Neugierde zu warnen: »ne simus nimis curiosi in rebus nihil ad nos pertinentibus, quoniam multis perniciosum fuit res arcanae aliorum cognovisse« (»daß wir nicht allzu neugierig sind in Bereichen, die uns nicht betreffen, zumal es für viele von höchstem Nachteil war, die privaten Angelegenheiten anderer zu kennen«; *Mythologiae*, p. 662). Implizit wird hier auch auf eine Passage in den ovidischen *Tristia* verwiesen, in der Ovid auf den möglichen Grund seiner Verbannung nach Tomi anspielt: in ein Arcanum vorgedrungen zu sein bei den Herrschenden und dafür bestraft worden zu sein – ganz wie A.: »inscius Actaeon vidit sine veste Dianam« (Ov.trist. 2,105; »nichts ahnend erblickte Actaeon Diana ohne Gewand«). Diesem Verständnis – ›Warnung‹ vor unerlaubtem, wenngleich absichtslosem Sehen – ist bereits J. Gowers *Tale of Acteon* Confessio amantis (1390; 1,333–388) verpflichtet.

Noch die bildliterarische Gattung der Frühen Nz. par excellence, die Emblemik, reflektiert die allegorische Tradition: In A. Alciatis *Emblematum liber* (1531) warnt das Emblem *In Receptatores Siccariorum* (E 6b; »Gegen die, die Meuchelmörder aufnehmen«) vor dem allzu arglosen Umgang mit Gesindel, das Großzügigkeit belohnt wie die Hunde des A.: durch Undank. Dies ist offenbar eine Aktualisierung des griech. Diktums ὄρεψαι κύνας (Schol.Theokr. 5,38), »sich Hunde herangezogen haben« im Sinne von ›Undank ernten‹, das seine Bildlichkeit dem A.mythos verdankt. B. Aeneas *Picta poesis* (1552) stellt in A. einen Herrn vor, der Sklaven geworden ist – *Ex domino* lautet die Inscriptio –, ein Opfer parasitärer Schmeichler, ihrerseits repräsentiert durch die gefräßigen Hunde. Die konventionelle *Pictura* stellt links Diana mit vier Nymphen am Brunnen dar, rechts den am Kopf in einen Hirsch verwandelten A. Wie oft in der Emblemik dürfte diese *Pictura* einer anderen A.deutung zugeordnet gewesen sein, denn von ›Diana im Bad‹ ist in der Subscriptio nicht die Rede. J. Sam-

bucus verurteilt in seinen *Emblemata* (1564) die Jagdleidenschaft des A. als »voluptas ærumnosa«, als »verderbliche Leidenschaft der Verschwendung«.

Die moralische Allegorese des A.mythos – das Resultat – ist eindeutig negativ konnotiert, während die anagogische Allegorese naturgemäß positiv konnotiert ist. Eine Aufwertung der Jagdleidenschaft wie auch der Neugierde, jeweils verstanden als ein Streben nach Wissen, wird erst in der Neuzeit nicht zuletzt unter dem Einfluß von Platonismus und Neuplatonismus statthaben (s. u. B.3.1.).

B.2.2. Bildende Kunst

Das im MA wichtigste Medium bildnerischer Darstellung sind die Illuminationen der Handschriften, die bislang allerdings kaum erschlossen sind. Bedeutender nicht nur an Zahl, sondern auch in der Wirkung auf die Malerei insbes. des 16. und 17. Jh. sind die Holzschnittfolgen zu gedruckten Ausgaben der ovidischen *Metamorphosen*, ihrer vulgärsprachlichen Bearbeitungen und Übersetzungen. Merkmal der Illustrationen der *Metamorphosen*-Geschichten ist die Simultandarstellung einzelner Episoden. Der den A.mythos repräsentierende Holzschnitt der *Metamorphosen*-Bearbeitung von Giovanni dei Bonsignori (vgl. Abb. 3) zeigt auf der linken Bildseite die Szene, in der Diana (Artemis), mit zwei Nymphen nackt in der Quelle und umgeben von Bäumen, den herangetretenen A. mit Wasser bespritzt, auf der rechten Bildseite einen von drei Hunden angefallenen Hirsch und zwei Jäger, die zum Angriff ins Horn blasen, im Hintergrund eine Stadt. Diese künstlerisch noch recht ungelene Darstellung wurde gleichwohl in Aufbau und Konzeption ikonographisches Modell für zahlreiche nachfolgende Illustrationen des A.mythos nicht nur in gedruckten *Metamorphosen*-Ausgaben bzw. -Bearbeitungen, sondern auch für frühe Einzelgemälde.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Wenngleich die – insbes. moralische – Mythenallegorese bis weit ins 16. Jh. und darüber hinaus ein dominierender Modus der Mythenrezeption ist (s. o. B.2.1.), setzt bereits um die Mitte des 14. Jh. eine ästhetisch-poietische Inanspruchnahme des ant. Mythos ein. Wegbereiter sind G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium*, deren Intention es u. a. ist, die Dichtung in ihrer Eigenschaft als Fiktion durch den ant. Mythos zu rechtfertigen. Ein Beispiel entschiedener Entallegorisierung im Sinne Enttheologisierung ist das Kleinepos *La caccia Diana* (1334), das wohl früheste Werk Boccaccios: Dort verwandelt sich der Erzähler Cimone einem Hirsch in einen Mann, einem



Abb. 3: Actaeon, Diana und die Nymphen (Simultandarstellung). Holzstich aus: Giovanni dei Bonsignori, Ovidio metamorphoseos vulgare, Venedig 1497.

Tier in ein menschliches Wesen, und es ist die Liebe (Aphrodite), Rivalin der Keuschheit (i.e. Artemis), die die Verwandlung bewirkt. Repräsentiert ist die Liebe in der *donna piacente*, der geliebten Dame, die wie ihre Gefährtinnen der Göttin der Jagd die Gefolgschaft aufkündigt und der Liebe huldigt. Damit ist die Möglichkeit einer entschieden erotischen Valorisierung des Mythos von A. und Artemis geschaffen. Und sie wird in der Lyrik F. Petrarcas und in der nachfolgenden petrarkistischen Dichtung des 15. und 16. Jh. in immer neuen Variationen herausgespielt. Im Modus des Vergleichs, der Parallele, der Metapher wird A. zur Identifikationsfigur des Liebenden, der die Geliebte begehrt, ihren Körper zu sehen sich sehnt oder tatsächlich sieht und der durch ›Verwandlung‹ oder durch ›Tod‹ bestraft wird, den die ›Gewissensbisse‹ verfolgen und den der Anblick der Schönheit ›tötet‹. Die Sprachbilder sind vielfältig und reich, bald eine (neu)platonisierende, bald eine handfest sinnliche, bald eine unerfüllte Liebe – nicht selten in einer einzigen Gedichtsammlung, ja selbst in einem einzigen Gedicht – zu thematisieren.

In Petrarcas sog. ›Metamorphosengedicht‹ (*Canzoniere* 23) identifiziert sich der Sprecher u. a. mit A., indem er die Begegnung mit der Geliebten und deren Folgen nach dem Modell der ovidischen Version des A.mythos stilisiert, dabei allerdings einen unterscheidenden Akzent setzt: Die Begegnung ist nicht zufällig, vielmehr Folge eines geradezu ungezügelter Begehrens (›il mio sfrenato ardere‹, v. 143), das durchaus im Bewußtsein der Schuld nach Erfüllung strebt und dessen Erfüllung im ›Ansichtigwerden‹ der bzw. des Begehrten nur mehr größeres Leiden Folge hat. In der Aufnahme des A.mythos wird somit einmal mehr die

basale Thematik des *Canzoniere* in nuce repräsentiert. Die nachfolgende petrarkistische Lyrik – zu nennen sind u. a. die Dichtungen von M. Scève, J. Du Bellay, P. de Ronsard, Ph. Desportes [3]; [12] – wird das Begehren, das wie bereits bei Petrarca ein Begehren des Körpers und des Geistes ist, weitestgehend entschuldend, ja legitimieren als Ausdruck ›intramundaner Selbstbehauptung‹ (H. Blumenberg). Zugleich wird das Motiv der Jagd platonisch-neuplatonisch nobilitiert: als das Streben des Geistes nach Erkenntnis des Absoluten.

Ein herausragendes Beispiel für die epistemologische und ästhetische Funktionalisierung der Eigenschaft A.s als eines leidenschaftlichen Jägers findet sich in G. Brunos Dialog *De gli eroici furori* (1584/85). Unter Bezugnahme auf die spätestens seit Platon geläufige Metaphorik des Jagens als des Strebens nach Erkenntnis der absoluten Wahrheit wird A., der Jäger, Allegorie ›des Intellekts, der sich auf die Jagd nach göttlicher Weisheit begeben hat, der die göttliche Schönheit zu fassen sucht‹ (1,4). Doch was er nur mehr ›zwischen den Wassern‹ zu sehen vermag, ist nicht das Göttliche selbst, vielmehr allein ein Abbild des Göttlichen ›im Spiegel der Gleichnisse, in den Werken, denen die Wirkung der göttlichen Güte und des göttlichen Glanzes hervorleuchtet‹. Der prinzipiellen Unmöglichkeit – die Position der Nz. bzw. der Moderne –, die göttliche Wahrheit schauen bzw. das Intelligible zu erkennen, respondiert die Fähigkeit, der irdischen Schönheit, verstanden als Spiegel der Wahrheit, ansichtig zu werden. Im Ansichtigwerden des Göttlichen ›in seinem Schatten und im Spiegel‹, mithin als Simulacrum, ›kontrahiert‹ der Heros A. das Göttliche in sich, wird selbst zu einem ›zweiten Gott‹:

Er ›konvertiert‹. So wird der Jäger, der das Göttliche als Jagdbeute erstrebt, selbst zur Jagdbeute, und die Hunde – i.e. das denkende Erfassen –, die als ›Jagdhelfer‹ ausgesandt wurden, die erstrebte Beute zu erlangen, stürzen sich auf den zur Jagdbeute ›konvertierten‹ Jäger selbst. Die ›Konversion‹ bedeutet aber gerade nicht den Tod, mithin das Ende, vielmehr den Anfang, das neue Leben als ein göttliches Leben in der Immanenz: Denn die Gottheit ›wohnt in uns, kraft der neuen Gestalt von Intellekt und Wille‹. Im Mittel der eigenwilligen philosophischen A.allegorese postuliert Bruno die Ästhetisierung der Transzendenz in der Immanenz und begründet damit erkenntnistheoretisch die Ästhetik der Moderne [11].

Epistemologisch von milderer Stringenz, doch ästhetisch-poetisch höchster Persuasivität konfiguriert G. B. Marinos ›Idillio favoloso‹ *Atteone*, Teil der Sammlung *La Sampogna* (1620), eine ambitionierte Synthese von Sinnlichkeit und Intellekt, von Eros als Begehren des Körpers und Eros als Begehren des Geistes. In der Verwiesenheit beider erotischen Konzepte nimmt *Atteone* die petrarkische, zugleich petrarkistische und die brunianische Inanspruchnahme des A.mythologems auf und radikalisiert sie dahingehend, daß Sinnlichkeit immer schon vergeistigt, der Geist immer schon sinnlich ist, mithin jegliche Differenz der Konzepte bzw. Bereiche aufgehoben wird. Dies gelingt nicht zuletzt durch die dramatische Anschaulichkeit, die die Handlung und die Abläufe in der Ich-Erzählung des Protagonisten A. gewinnen. Referenztexte sind die A.erzählungen in Nonnos' *Dionysiaká* und in Ovids *Metamorphosen* (s.o. B.1.2.), wobei das letztgenannte Werk offensichtlich (auch) in der ebenso freien wie poetisch anspruchsvollen Übersetzung von G. A. dell'Anguillara (1563) gelesen wurde: Darauf weisen Übernahmen in Sprache und Stil sowie Paraphrasierungen.

Eine andere ›Bühne‹ eröffnen der ant. Mythol. die höfischen dramatischen Festspiele. Sie haben eine zweifache Funktion: einerseits die Hofgesellschaft zu unterhalten, andererseits die fürstliche Macht zu repräsentieren und die herrschenden Familien zu glorifizieren. Beispiel für diese enkomiasisch-adhortative Tendenz ist das wohl 1489 in Mailand aufgeführte Stück *Atteone* von B. Taccone, das in der von Merkur (Hermes) ausgesprochenen Warnung an alle politischen Gegner kulminiert, ›üblen Machenschaften abzuweichen, da sie sonst die Rache der Götter gewärtigen hätten. Die Auflehnung gegen den Herrscher, Lodovico Sforza, wird somit zu A.s Grenzüberschreitung zum Göttlichen in Beziehung gesetzt; das myth. Bild verklärt die politischen Machtkämpfe der Gegenwart.

Für den A.mythos gilt, was für die große Zahl der ant. Mythen Geltung hat: Die Rezeption beschränkt sich keineswegs auf die künstlerisch anspruchsvolle

Aus- und Umgestaltung des Mythos als ganzem, vielmehr wird in einer Fülle von narrativen, dramatischen und lyrischen Texten auf das A.mythologem nur mehr angespielt, wird die Figur des A. quasi en passant evokiert, zugleich eine seiner unterschiedlichen Auslegungen zu aktualisieren, zudem zu parodieren und travestieren, ins Schwankhafte und Burleske zu überführen. Beispiel par excellence sind Stücke von W. Shakespeare. Zu nennen wären – neben anderen – *A Midsummer Night's Dream* (um 1595), wo – freilich mit Einschränkung – Bottom auf A. verweist und Titania auf Diana, oder *Twelfth Night* (um 1601), wo Orsino beteuert, er habe sich beim Anblick der geliebten Olivia in einen Hirsch verwandelt und sei seitdem seinen Begierden, ›wie von ergrimmtten Hunden‹, verfolgt (1,1, vv. 19–23), oder *The Merry Wives of Windsor* (1597), wo ›A. sein‹ gleichbedeutend ist mit ›Hahnrei sein‹. Die Schilderung der Grotte in Ph. Sidneys *Arcadia* (1590) oder in G. B. Guarinis *Il Pastor Fido* (1590 gedruckt) ist Ovids Schilderung der Grotte im A.mythos verpflichtet. Philologen ist überlassen, in E. Spensers *The Faerie Queene* (1596) verstreute Entlehnungen (nicht nur) der ovidischen A.episode unter Berücksichtigung der *Metamorphosen*-Übersetzung (1567) von A. Golding ausfindig zu machen. Und kaum der Rede wert wäre R. Cox' Schwank mit Tänzen *Acteon and Diana With a Pastoral Story of the Nymph Oenone* (1656), wäre er nicht symptomatisch für die jegliche Höhenkammerzitation begleitende Banalisierung. In Kunst und Musik ist Analoges festzustellen.

B.3.2. Bildende Kunst

Das Bildprogramm des A.mythos nimmt in Nz. und Moderne im wesentlichen das Bildprogramm der illustrierten *Metamorphosen*-Ausgaben und -Bearbeitungen (Übersetzungen, Paraphrasen, Kommentierungen) des 15. und 16. Jh. auf: Diana (A. Artemis), nackt in einer Quelle oder einem Brunnen badend, umgeben von ihren gleichfalls nackten Gefährtinnen und im Moment ihrer Entdeckung durch A.; A. erscheint als Jäger, verwandelt sich v. a. in frühen Versionen der Szene in einen Hirsch, wobei die Verwandlung meist auf den Kopf oder Oberkörper beschränkt bleibt; schreitet heran oder wendet sich zur Flucht, wird von den Hunden begleitet oder bereits angefallen und zerrissen. Dabei können grosso modo zwei Bildtypen unterschieden werden: Die von ihren Nymphen umgebene badende Diana und der hinzutretende A. nehmen mehr oder minder je eine Bildhälfte ein, oder das Bad der Göttin bildet den Vordergrund, der Jäger A. den Hintergrund. Während Einzelbilder darauf angewiesen sind, den ›prägnanten Augenblick‹ zu zeigen, können großflächige piktorale Ausgestal-

tungen von Innenräumen den Mythos in seiner narrativen Folge zur Darstellung bringen. Künstlerisch herausragendes und narrativ komplexes Beispiel ist Parmigianinos Freskenzyklus *Storie di Diana e Atteone* (1523) in der Rocca Sanvitale von Fontanellato (Parma), zugleich Ausdruck humanistischer Moralphilosophie [15].

Entsprechend der jeweiligen Intention des Künstlers ist auch in der Kunst die Valorisierung der Haltung und Handlung A.s unterschiedlich: moralisierend, epistemologisch, ästhetisch-philosophisch.

Ein Beispiel für eine weitgehend moralisierende Intention des Bildausdrucks ist Rembrandts frühes, 1634/35 entstandenes Gemälde *Diana, Actaeon und Kallisto* (Anholt/Westfalen, Museum Schloß Anholt, Slg. Fürst Salm-Salm). Dargestellt sind in einem das Bild dominierenden Landschaftsraum Szenen aus zwei myth. Erzählungen: Auf der linken Bildseite bis in den Bildmittelgrund findet sich die Szene »A. überrascht Diana«. Zu dieser Szene gehören außer A. offensichtlich alle im Wasser und am Ufer befindlichen Frauengestalten, mithin Diana und ihre Nymphen, von denen einige zu fliehen suchen, andere erschreckt aufschauen, wieder andere nichts bemerken von dem, was vorfällt: Diana sucht A. mit Wasser bespritzen; dieser trägt bereits Hörner und schaut in überraschter, leicht abwehrender Haltung auf Diana, wechselt mit ihr den Blick. Die Hunde sind bereit, ihn anzufallen. Auf der rechten Bildseite findet sich die Szene »Die Schwangerschaft der Kallisto wird entdeckt« (vgl. Ov.met. 2,401–532; 7Nymphen). Kallisto, die Keusche und Lieblingsgefährtin der Artemis, ist von Zeus sexuell mißbraucht worden, nachdem dieser in der Gestalt der Artemis ihr Zutrauen gewonnen hatte. Die Folgen entdecken die Nymphen: Ins Bild gesetzt ist ein Knäuel von sich rangelnden nackten Frauen, deren eine versucht, Kallisto die Kleider vom schwangeren Leib zu reißen.

Die beiden myth. Erzählungen stehen zunächst durch die Figur der Artemis in Bezug zueinander; demgemäß nimmt die Göttin den vorderen Bildmittelpunkt ein, ist zudem durch Schauen oder Zeigen einzelner Nymphen aus der einen auf die andere Gruppe eine Verbindung der beiden Szenarien hergestellt. Beide myth. Figuren – A. und Kallisto – übertreten eine Schwelle, die der Keuschheit: A. durch unkeusches Sehen, Kallisto durch unkeusches Berührtwerden infolge eines unkeuschen Sehens. Die Verwandlung des A. ist Strafe für eine ungezügeltere Lust des Sehens, und die Schande der Kallisto – die später in eine Bärin verwandelt wird – eine Warnung vor den Fallen der Verführung. Somit ist das Gemälde ein weiteres, durchaus spätes Beispiel der moralischen Mythenallegorese (s. dazu [2]), der darüber hinaus rhetorisch-stilistische Besonderheiten hervorhebt).

Tizians um acht Jahrzehnte jüngere Version – *Diana und Actaeon* (vgl. Abb. 4) – ist aufgrund ihrer Ikonographie ein Dokument des nzl.-rinascimentalen Weltverständnisses, näherhin der epistemologisch begründeten Erfahrung der Kontingenz: In Artemis wird A. mit dem Schicksal konfrontiert. Deutlicher noch als Ovid, der im Aufeinandertreffen des Jägers und der Göttin der Jagd den »Zufall« am Werk sieht (Ov.met. 3,141: »Fortunae crimen in illo«), tritt hier A. dem Schicksal, repräsentiert in Artemis, sehenden Auges gegenüber: Der rasch herantretende, zugleich ent-deckte und (noch) durch keine Verwandlung gezeichnete A. weist mit der rechten Hand auf Artemis, mit der linken auf einen Schädel, der sich im Hintergrund auf einer Säule befindet: den Schädel eines Hirschs. Somit wird ein direkter Bezug zwischen der Göttin und deren möglicher Wirkung, der Verwandlung des A. in einen Hirsch, insinuiert. Doch Artemis geht nicht Wehr über, indem sie – wie üblich – A. mit Wasser bespritzt, vielmehr sucht sie sich zu bedecken: Das weiße, kleine Tuch, das sie aufhebt, korrespondiert mit dem roten, großen Tuch, das die Nymphe hinwegzieht, um A., den Voyeur, zu entdecken. Das aufgebauschte (Segel-)Tuch aber ist in der rinascimentalen Ikonographie ein Requisite der Göttin Fortuna, dessen Form aufgenommen und verstärkt wird durch die korrespondierende Haltung der schwarzen Dienerin, die Artemis zu schützen sucht. Fast eine Einheit bildet sie mit Artemis, ist ihre andere, dunkle Seite und verweist wiederum emblematisch auf Artemis/Diana-Luna, mithin den steten Wechsel von Schatten und Licht, einen Wechsel, der gleichermaßen Fortuna eignet ([14], der aber in weitergehenden Deutungen widersprechen ist). Daß A., der Jäger, Artemis, der Göttin Fortuna, auch widerstehen könne, die Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen nicht tödlich enden müsse, vielmehr die Selbstbehauptung des Menschen herausfordert, kann als eine der Aussagen des Gemäldes verstanden werden. Dem widerspricht nicht, wenn Tizian in einem weiteren Gemälde (*Der Tod des Actaeon*, 1562, London, National Gallery) Artemis als imposant-schöne Jägerin darstellt, die sich anschickt, den sich in einen Hirsch verwandelnden und von seinen Hunden angefallenen A. mit Pfeil und Bogen niederzustoßen – in ikonographisch auffälliger Ähnlichkeit Darstellung auf dem Glockenkrater von Boston (s. o. B.1.1.).

Nicht jeder der ungemein zahlreichen bildkünstlerischen Realisationen der Konstellation A./Artemis im 15., 16., 17. und 18. Jh. wird man eine semantische Tiefendimension Belang zusprechen können, und dennoch gibt es kaum einen Künstler von Rang, in dessen Œuvre diese Konstellation – nicht selten in mehrfachen Variationen – fehlt. Es ist v. a. der ästheti-



Abb. 4: Tizian, Diana und Actaeon, Öl auf Leinwand, 1556/59. Edinburgh, National Gallery of Scotland.

sche Reiz der Nacktheit weiblicher Körper in stets variierten Positionen, der die Beliebtheit und Verbreitung des Sujets begründet und der vom »Betrachter im Bild«, A., zum »Betrachter des Bildes« lenkt: Voyeurismus als – ein mögliches – Thema wird zur ästhetischen Bilderfahrung tout court. Die moralisierende Färbung, die noch den »Badeszenen mit Zuschauer« in der Malerei des 16. und auch des 17. Jh. eignet und die ihren Ausdruck u. a. in einer eher verstört-aufgeschreckten Gestik und Mimik der Nymphen und der Göttin findet – zu nennen wären etwa L. Cranachs d.J. *Diana und Actaeon* (um 1550, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), G. Cesaris *Diana e Atteone* (um 1606, Paris, Louvre), mit Einschränkung F. Albanis Arbeiten, der – wie auch Cranach d.J. – mehrere Versionen gemalt hat (u. a. *Actaeon überrascht Diana und ihre Nymphen*, 1620/22, Paris, Louvre; *Diana mit neun Nymphen und dem fliehenden Actaeon*, um 1625, Paris, Louvre; in Variation: *Diana mit acht Nymphen und dem fliehenden Actaeon*, um 1625/30, Dresden, Gemäldegalerie) – weicht spätestens mit Beginn des 18. Jh. einer vorwiegend ästhetisch-hedonistischen Darstellung. Die venezianische Malerei – repräsentiert durch G. B. Tiepolo, G. B. Piazzetta, J. Amigoni, G. B. Pittoni, S. Ricci –, sodann die europ. Malerei des Rokoko sind dekorative Varianten des nämlichen Sujets, die weit eher auf neue künstlerische Verfahren denn auf In-

halte konzentriert sind. Die Erotik des »Voyeurismus« ist Mittel, nicht Zweck. Dies gilt noch für Th. Gainsborough, der mit einer Ölskizze (Royal Collection, UK) und wenigstens zwei weiteren braunen, weiß gehöhten Kreidezeichnungen (*Diana and Actaeon*, 1784/85, San Marino, Kalifornien, Henry E. Huntington Library, und Bedford, Cecil Higgins Art Gallery) sich einem herrschenden Akademismus widersetzt.

B.3.3. Musik und Ballett

Die wohl früheste Vertonung eines Poems, das sich auf den A.-Dianamythos bezieht – Petrarcas Madrigal *Non al mio amante più Diana piacque* (*Canzoniere* 52) – datiert aus dem 14. Jh. und ist von Jacopo da Bologna. Vertonungen dieses Gedichts wie einer größeren Zahl weiterer Sonette und Madrigale aus Petrarcas *Canzoniere* folgen in großer Zahl insbes. im 16. Jh. in Italien; nennen ist etwa die Vertonung von *Canzoniere* 52 durch L. Marenzio (1. Madrigalbuch, 1580). Zahlreich sind die Kantaten, Madrigale und Ballette, die den A.mythos zum Gegenstand haben und insbes. im 17. Jh. nicht selten ins burleske Genre wechseln – wie z. B. die Kantate *Acteon* (1700) von P.-C. Abeille – oder wiederum im 18. Jh. eine rein ästhetische Valeur haben wie die Kantate *Diana and Acteon* (1780) von J. A. Fisher und die Kantate für Sopran-Solo, Violine

und Basso continuo *Diane et Actéon* (1755) von J. B. de Boismortier. Für die Inszenierung eines Balletts ist der »fruchtbare Augenblick« die »Überraschung Dianas im Bades durch A. – wie die Titel einiger Ballette schon nahelegen: *Diana sorpresa* (UA Venedig 1774) von O. Viganò und *La surprise de Diane* (UA London 1805) von J. Wölfl.

Gegen Ende des Jahrhunderts komponiert K. Ditters von Dittersdorf insgesamt zwölf Sinfonien zu Erzählungen aus den *Metamorphosen* Ovids (wovon sechs verschollen sind), darunter auch die 3. Sinfonie *G-Dur Actéon changé* (1785).

Aus der Fülle der Opern des 17. und 18. Jh. ist *Actéon* von M.-A. Charpentier hervorzuheben (1683–1685; Libretto vom Komponisten; UA Fontainebleau 1684). Das Werk, eine Pastorale in sechs Szenen, ist ausdrücklich als »Opéra de chasse« deklariert und trägt damit einem höfischen Interesse an der Jagd als einer privilegierten Tätigkeit des Adels Rechnung. Im Wechselspiel von rezitativen und melodischen Teilen gelingt eine Steigerung des dramatischen Ablaufs, der im Tod des A. endet – beklagt von seinen Jägern, deren Chor im Ensemble eine herausragende Stellung zukommt. Von Interesse ist – ganz entsprechend der Schwerpunktsetzung der Oper –, daß die Figur des A. nach dem Modell des euripideischen *Hippolytos* gebildet ist (*Phaidra*, B.2.1.): Nicht nur ist er, treuer Diener der Diana, selbst keusch wie die Göttin und ihre *Nymphen*, vielmehr ist er – gänzlich unschuldig – letztlich Opfer der Rache Junos (*Hera*), die sich der Jagdgöttin nur mehr als »Werkzeug« bedient: A. büßt für *Europa*, die Schwester seines Urahns *Kadmos*, die bekanntlich das sexuelle Interesse des Göttervaters auf sich gelenkt und damit dessen Gemahlin wiederum erzürnt hat. Die spezifische Modellierung der A.-figur und seines Schicksals dürfte auch durch die seinerzeit höchst erfolgreiche Tragödie *Phèdre et Hippolyte* (1677; *Phaidra*, B.4.1.) von J. Racine angeregt sein – ihrerseits eine Transformation der euripideischen Tragödie *Hippolytos*.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Sieht man ab von Platitüden wie dem »grand spectacle à deux parties« mit dem Titel *Actéon changé* (1785), *La vengeance de Diane*, das ein gewisser P. Augustin zur Eröffnung des Cirque Olympique am 4. März 1811 in Paris beige-steuert hat, tritt der A.-mythos in literarischen Werken der sog. Moderne mehr noch als in vorausgegangenen Epochen nur mehr allusiv in Erscheinung. Dabei partizipiert er insbes. an einer allgemeinen Tendenz der Literatur und Dichtung, Antike und Gegenwart fragmentarisierend ineinanderzublen- den und den ant. Mythos für neue ästhetische Kon-

zepte in Anspruch zu nehmen. Beispiel par excellence ist T. S. Eliots *The Waste Land* (vv. 196–201), wo der Rüpel Sweeney sich Mr. Porter nähert wie A. der Diana (*Artemis*). Das Raffinement der Stelle besteht u. a. darin, daß die Figuren A. und Diana nicht ausdrücklich genannt, sondern nur mehr metonymisch durch »horn« und »spring« präsent sind, darüber hinaus durch ein leicht variiertes Zitat zweier Verse aus der allegorischen Masque *The Parliament of Bees* (1607) von J. Day, in denen A. und Diana hingegen ausdrücklich genannt sind.

In E. Pounds kurzem Gedicht *The Coming of War: Actaeon* aus der Sammlung *Personae* (1952) wird in der Erscheinung A.s – »Actaeon of golden greaves!« (»Aktaion der goldenen Fettgrieben!«) – ein Moment des Bedrohlichen und des Faszinierenden zugleich evoziert. J. Erskines *Actaeon* aus der Gedichtsammlung *Actaeon and Other Poems* (1907) erzählt den Unterweltbewohnern seine Geschichte – die Begegnung mit Diana und die Folgen – und weigert sich, aus der Lethe, dem Fluß des Vergessens, zu trinken, um stets von seiner Erfahrung göttlicher Schönheit »künden« zu können. Und T. Hugues verfaßt zwei Gedichte mit dem Titel *Actaeon*. Das erste, aus der Sammlung *Moortown* (1979), thematisiert die Unmöglichkeit, trotz des Sehens der Göttin diese auch zu erkennen – eine Reminiszenz an G. Bruno? Das zweite und weitaus längere, aus der Sammlung *Tales of Ovid. Twenty-four Passages from the Metamorphoses* (1997), nimmt die Topoi der Neugierde des A. und der Schicksalhaftigkeit der Begegnung auf. Absicht ist es, die Relevanz des ant. Mythos für die Moderne aufzuzeigen.

Die zweifellos interessanteste Bezugnahme auf den A.- und Dianamythos ist P. Klossowskis *Le Bain de Diane* (zuerst 1956; in dt. Übers.: 1982). Der aus kurzen digredierenden Einzeltexten – z. T. mit Überschrift und Motto – bestehende, höchst allusive Prosatext ist Summe und eigenwillige Synthese der verschiedenen historischen Lektüren des A.- und Dianamythos, wobei die implizite Bezugnahme auf Ovid und insbes. G. Bruno und dessen neoplatonisierende A.-Dianaversion (s. o. B.3.1.) unverkennbar ist. Das brunianische Theorem der dem Menschen A. nur als »Schatten«, mithin im Simulacrum wahrnehmbaren Göttin Diana (*Artemis*) wird neoplatonisch präzisiert durch die Einführung des Daimon (i. e. der Weltseele), des Mittlers zwischen göttlichem und menschlichem Bereich. Er ermöglicht die Wahrnehmung der Göttin im Schein des weiblichen Körpers, und er wirkt in der menschlichen Vorstellung des Jägers A. das »Gesicht« der Göttin: »Il (sc. le démon) devient l'imagination d'Actéon et le miroir de Diane« (»Er wird zum Spiegel der Diana«). So ist das Göttliche im Menschlichen und das Menschliche im Göttlichen reflektiert. Die Folge ist ein wech-

selseitiges Begehren, dessen Effekt ein Moment der Ekstase, des Heraustretens aus Raum und Zeit und des Überstiegs in ein myth. Absolutum des Plötzlichen und Unmittelbaren ist. Dieser Effekt des Epiphänen ist aber das Indicibile, das Unsagbare, dem wiederum eine Spannung eignet, »die nur der Dichter kennt, die der Künstler der Szene, die er darzustellen beabsichtigt, verleihen kann [...]« Deutlicher noch als die brunianische Version ist damit Klossowskis *Le Bain de Diane* eine Allegorie poetischer und pikturaler Poiesis, näherhin der Poiesis als Ort der Transgression (vgl. dazu auch [6]). Zugleich intendiert der Text *Le Bain de Diane* selbst die poetische Transgression auf der Ebene der »histoire« wie auf der Ebene des »discours« und sucht sein piktorales Analogon in einer Reihe von Bildversionen mit dem Titel *Diane et Actéon* (s. u. B.4.2.) Damit ist weder über ein Scheitern noch über ein Gelingen entschieden, nur mehr über die unendliche »Aufgabe« raisonniert, des Metaphysischen im Physischen teilhaftig zu werden. Und genau diese Lektüre macht sich J. Lacan eigen, wenn er – zeitgleich mit Klossowski – in *La chose freudienne* (1955/56) die myth. Figur des A. aufruft, um S. Freud und dessen Methode gegen Kritiker zu verteidigen: A. wird zur Metapher für Freuds Verfolgung einer letztlich uneinholbaren »Wahrheit«, des psychoanalytischen Wissens, die allerdings im Unterschied zur A.-figur bei Bruno und bei Klossowski keine Aussicht auf einen theophanen Moment hat, vielmehr durch seine »Schüler« fortgesetzt wird [10. 221 f.].

B.4.2. Bildende Kunst

In der Kunst des 19. Jh. hat die Aufnahme mythol. Themen unterschiedliche Funktionen: eine gewisse Freizügigkeit in »eroticis« zu lizensieren, »exotische« Räume und Zeiten zu erschließen, »symbolistisch« eine »Wirklichkeit« jenseits der Rationalität zur Darstellung zu bringen. Eindeutigkeit in der typologischen Zuordnung ist freilich nicht immer möglich. Dies gilt für J.-B.C. Corots klassizistisches Gemälde *Diane et Actéon* (1836, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection), Th. Chasériau hieratische, deutlich von Corot beeinflusste Version *Diane surprise par Actéon* (1840, Privatsammlung) nicht anders als für E. Delacroix' farblich expressive Darstellung *Diane et Actéon*, welche in der Serie »Vier Jahreszeiten« den »Sommer« repräsentiert (1856–1863, São Paulo, Museu de arte). In Haltung und Konstellation der beiden Protagonisten Diana (*Artemis*) und A. ist eindeutig Tizians Gemälde Modell (s. o. B.3.2., Abb. 4). Ein Unterschied besteht freilich darin, daß bei Delacroix Haltung und Blick der Göttin und des Jägers bei aller Überraschtheit ein wechselseitiges Begehren zum Ausdruck bringt. Dies ist in der

wird wohl erst von P. Klossowski (s. u.) wieder aufgenommen.

P. Cézanne malt seinerseits eine Serie von weiblichen und auch männlichen Badenden v. a. in den 1890er Jahren und zu Beginn des 20. Jh. – Variationen in der Komposition der Figurengruppen, die durchaus Gruppierungen Dianas und ihrer *Nymphen* in Gemälden des 16. bis 18. Jh. aufnehmen. Bestätigt werden könnte diese »Filiation« durch ein frühes Gemälde von 1870, das im Unterschied zu den späteren dunkel und pastos gehalten ist – *Baigneuses surprises par un passant les observant* [1. Abb. 10] – und ganz offensichtlich auf den Diana-A.-mythos referiert.

Eine besondere Faszination üben die Mythen der Antike auf die Surrealisten und ihren Umkreis aus, insofern sie das (vorgeblich) Vor-Rationale, ja Archaische repräsentieren. Und hier wiederum interessieren insbes. myth. Figuren, die aufgrund ihrer »Zwitterhaftigkeit« das Animalische im Menschlichen und vice versa vorstellen, wie der Kentaur (*Kentauren*), der *Minotauros* oder eben A. im Moment seiner Verwandlung. Beispiel ist A. Massons *Actéon* (1945, Mannheim, Kunsthalle), ein Pastell, das in wenigen kräftigen schwarzen Strichen einen von drei Hunden angefallenen A. vorstellt, während Diana in einem nur angedeuteten Halbmond repräsentiert ist.

Von weit größerem Raffinement ist eine Serie von meist großformatigen Farbstiftzeichnungen und einem Gemälde von P. Klossowski, jeweils mit dem Titel *Diane et Actéon* (ab 1953 bis 1990). Die Konstellation ist stets dieselbe: A., mit Ausnahme der Hände oder auch nur einer Hand in einen Hirsch verwandelt, umfaßt in aufrechter menschlicher Haltung und mit einer Jacke bekleidet von hinten oder von der Seite den nackten Körper der Göttin Diana, die ihm ihrerseits den Rücken oder die Seite zugewandt hat. Im Gemälde von 1990 (vgl. Abb. 5) springt darüber hinaus ein Hund zwischen den Schenkeln der Diana hoch und sucht ihr Geschlecht mit der Zunge zu berühren. Die A.-Dianadarstellungen sind weder pornographisch noch hieratisch, sie sind in ihrer Ambivalenz beides zugleich und suchen gerade darin das in *Le Bain de Diane* (s. o. B.4.1.) höchst komplex formulierte wechselseitige Begehren des »Menschlichen« und des »Göttlichen« ins Bild zu setzen, mithin konsequent zu »simulieren«.

B.4.3. Musik und Ballett

Im 19. Jh. ist der A.-mythos in der Oper nur mehr Gegenstand burlesk-komischer Darstellung. Beispiel dafür ist die einaktige Komische Oper *Actéon* von D.-F.-E. Auber (Libretto: E. Scribe), die erstmals 1836 im Théâtre de l'Opéra comique in Paris uraufgeführt wird und großen Erfolg hat, oder die Operette *Actéon*



Abb. 5: Pierre Klossowski, Diane et Actéon. Synthetisches Harz und Acryl auf Leinwand, 1990. Sig. Denise Klossowski.

von M. F. Chassaigne, der als Libretto ein Vaudeville von Duvert, Théaulon und de Lueven zugrunde liegt (UA 1878, Paris, Palais-Royal): im ganzen flüchtige Zeitmoden der Belle Époque.

Im 20. Jh. hingegen sind v. a. Symphonische Dichtungen, Kantaten und Ballette, die den A. mythos aktualisieren. So wird am 20.12.1915 im *Ateneul Român din Bucuresti* (Romanischem Athenäum Bukarest) die Symphonische Dichtung *Actéon* bzw. *Acteon* von A. Alessandrescu aufgeführt, die – der Gattung entsprechend – mit Mitteln der Musik eine Vorstellung von Figur und Handlung des A. zu geben intendiert. Mit der Kantate *Actéon* (1930) gewinnt T. L. A. Aubin im Jahre 1930 den *Prix de Rome*.

In den 1930/40er Jahren wird der A.-Dianamythos zu einem bevorzugten Thema des Balletts. F. Poulenc komponiert 1929 das *Concerto chorégraphique Aubade* für Klavier und 18 Instrumente (Satzaufteilung: Toccata, Récitatif, Rondeau, Presto, Récitatif, An-

dante, Allegro féroce und Conclusion/Adagio). Dabei handelt es sich um eine moderne Weiterentwicklung der *opéra-ballet* von J.-Ph. Rameau. Poulencs *Aubade* wird in der Folge vielfach choreographiert, u. a. von B. Nijinska (Paris 1929), G. Balanchine (Paris 1930), H. Lander (Kopenhagen 1933), A. Dolinoff (Philadelphia 1936) und S. Lifar (Monte Carlo 1946). Während Poulenc für die choreographische Umsetzung ausschließlich Tänzerinnen vorsieht, führt Balanchine 1930 mit der Figur des A. einen zusätzlichen männlichen Tänzer ein. Die russ. Ballettänzerin und Ballettpädagogin A. J. Vaganova choreographiert 1935 in Leningrad das Ballett *La Esmeralda* (bereits von J.-J. Perrot 1844 in London und von M. Petipa 1886 in Sankt Petersburg choreographiert), zu dem ein *Pas de deux* mit A. und Diana gehört, der wiederum von und mit R. Nurejew als *Diana and Actaeon* erstmals 1963 in der Londoner Royal Academy of Dancing zur Aufführung kommt. Bis auf den heutigen Tag stehen A. ballette auf dem Programm internationaler Bühnen.

→ Artemis; Nymphen

Forschungsliteratur

- [1] G. ADRIANI, Cézanne. Gemälde, 1993 [2] W. BUSCH, Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts »Diana, Aktäon und Kallisto«, in: ZfK 52, 1989, 257–277 [3] H. CASANOVA-ROBIN, Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque, 2003 [4] C. J. CLASSEN, Untersuchungen zu Platons Jagdbildern, 1960 [5] W. CZIESLA, Aktaion polypragmon. Variationen eines antiken Themas in der europäischen Renaissance, 1989 [6] M. FOUCAULT, La prose d'Actéon, in: NRF, 1964, 444–459 [7] D. GRASSINGER, Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aktaion, Alkestis, Amazonen (Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 12.1), 1999 [8] L. GUIMOND, Art. Aktaion, in: LIMC 1.1 (Text) und 1.2 (Abb.), 1981, 454–469 und 346–363 [9] T. HÖLSCHER, Aktaion, die Perser und Athen. Akrostichon Nr. 2 (1), in: N. Birkle (Hrsg.), *Macellum. Culinaria archaeologica*. FS R. Fleischer, 2001, 123–130 [10] J. LACAN, La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse, in: J. Lacan (Hrsg.), *Écrits*, Bd. 1, 1966, 209–248 [11] M. MOOG-GRÜNEWALD, Inverser Platonismus. Zur erkenntnistheoretischen Begründung moderner Ästhetik bei Giordano Bruno, in: A. Kablitz/G. Regn (Hrsg.), *Renaissance. Episteme und Agon*. FS K. W. Hempfer, 2007, 221–238 [12] St. MURPHY, The Death of Actaeon as Petrarchist Topos, in: CLS 28, 1991, 137–155 [13] C. C. SCHLAM, Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth, in: CA 3/1, 1984, 82–110 [14] M. TANNER, Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon, in: *Art Bulletin* 56/4, 1974, 535–550 [15] M. THIMANN, Lügenhafte Bilder. Ovids »favole« und das Historienbild der italienischen Renaissance, 2002 [16] F. WILLEMSSEN, Aktaionbilder, in: *JDAI* 71, 1956, 29–58.

Maria Moog-Grünwald (Tübingen)

Alkestis und Admetos

(Ἀλκίστis, Ἄδμητος; lat. Alcestis, Admetus)

A. Antike

A.1. Quellen, Verbreitung und Varianten des Mythos

Die für die Rezeption wichtigste und zugleich älteste erhaltene Version des Mythos gibt Euripides in seiner 438 v. Chr. an vierter Stelle einer tragischen Tetralogie, also anstatt eines Satyrspiels, aufgeführten *Alkestis*. Kaiserzeitliche Bühnen- und Pantomimendarbietungen des Mythos erwähnen Juvenal (Iuv. 6,652–654) und Lukianos (Lukian. Salt. 51 f.). Aus der Mitte des 4. Jh. n. Chr. besitzen wir 124 Verse eines hexametrischen Algedichtes, das sich inhaltlich weitgehend an Euripides hält, jedoch größeren Wert auf die Gestaltung des Pathos in Figurenmonologen legt [19].

Apollon muß die Erschlagung der Kyklopen mit neunjährigem Frondienst bei König Ad. im thessalischen Pherai büßen. Er schließt Freundschaft mit Ad. und erwirkt von den Moiren – die er nach dem Zeugnis des Aischylos (vgl. Aisch. Eum. 171 f. und 723–728) betrunken macht; nach Hyginus (Hyg. fab. 51) gewährt – selbst diese Gunst –, daß der König nicht sterben muß, wenn sich ein Stellvertreter für ihn findet. Ad.' Eltern, Pheres und Klymene, haben dieses Ansinnen abgelehnt, jedoch hat sich seine Gemahlin Al., die Tochter des Pelias und der Anaxibia (Hom. Il. 2,715; nach Apollod. 1,95: Phylomache), bereit gefunden. Euripides' Drama setzt mit einem Prolog des Gottes ein, der die Vorgeschichte rekapituliert und sich mit Thanatos (Tod), der kommt, um Al. zu holen, ein Wortgefecht liefert, jedoch weichen muß. Eine Dienerin klärt den Chor über die letzten Handlungen der sterbenden Al. auf, die daraufhin selbst die Bühne betritt und nach einem Gespräch mit Ad., in dem sie ihn auf die Fürsorge für ihre beiden Kinder und den Verzicht auf Wiederheirat verpflichtet, ihr Leben aushaucht.

Herakles, auf dem Weg zu seiner achten Arbeit, bittet Ad. um Gastfreundschaft. Trotz seiner Erkundigungen nach dem Grund für die Trauer klärt Ad. ihn nicht auf und drängt ihn zu bleiben. Während Ad. und der Rest seines Haushaltes Al. begraben – zuvor hatte Ad. schon mit seinem Vater über dessen Weigerung, für ihn zu sterben, gerechnet –, erfährt Herakles von einem Diener die Wahrheit und fühlt sich verpflichtet, nun seinerseits Ad. einen Dienst zu erweisen und Al. durch einen Ringkampf mit Thanatos aus dem Hades zurückzuholen. Ad. kehrt klagend vom

Begräbnis zurück; ohne Al. meint er nicht leben zu können, und nun fürchtet er auch, seine Feinde könnten sein Verhalten als feige Brandmarken. Herakles kehrt mit einer zur Unkenntlichkeit verschleierte jungen Frau zurück und bittet Ad., sie – die bei einem Wettkampf gewonnen habe – während seines Raubzuges bei sich im Hause zu behalten. Ad. läßt sich überreden, die Frau an seiner Rechten ins Haus zu führen, woraufhin Herakles sie vor seinen Augen enthüllt. Al. soll erst nach drei Tagen und entsprechenden Opfern wieder sprechen dürfen; es kommt also bei Euripides zu keinem Gespräch zwischen den wiedervereinigten Gatten.

Eine jüngere Version läßt Al. als älteste Tochter des Pelias von Medeia getäuscht an der Ermordung ihres Vaters beteiligt sein (so teilweise bei Hyg. fab. 24, vollständig bei Palaiphatos 40 und Michael Apostolios, *Collectio Paroemiarum* 2,38 als historisierende Korrektur der geläufigen Mythenversion; bisweilen explizit zurückgewiesen, etwa bei Diod. 4,52,2). Gemeinsam mit ihren Schwestern flieht sie zu Ad. Ihr Bruder Akastos verfolgt sie mit einem Heer; gelingt ihm, Ad. gefangenzunehmen. Al. löst ihn aus, indem sie sich selbst ausliefert. Herakles wird von dem trauernden Ad. bewirtet, kämpft zum Dank mit Akastos und bringt Al. zurück. Eine geläufigere Variante besagt, daß Pelias nur demjenigen Freier die Hand seiner Tochter geben wollte, dem es gelänge, einen Löwen und einen Keiler gemeinsam unter das Joch eines Wagens zu spannen; dies vermag Ad. durch die Hilfe Apollons (Hyg. fab. 50 f.). Apollodor gibt als Motiv für Apolls Betrug den Moiren an, Ad. habe ein Opfer Artemis vergessen, woraufhin ihm die Göttin Schlangen ins Brautgemach geschickt habe; weiteren göttlichen Racheakten gegen seinen Freund habe Apoll zuvorkommen wollen (Apollod. 1,105 f.).

Bei Platon ist nicht Apoll, sondern Persephone die rettende Gottheit; sie sendet aus Respekt für die bewiesene Gattentreue Al. die Oberwelt zurück (Plat. symp. 179c). Dieses Motiv der Gattentreue dominiert (auch nach Apollod. 1,106 f.) in der späteren ant. Literatur – etwa bei Plut. am. 761E–762, wo angedeutet wird, daß sowohl Herakles als auch Apoll in Al. verliebt gewesen seien, oder in Anth. Pal. 7,691. Dies konstituiert ein anderes Narrativ, das eine genetisch ältere Version des Mythos zitieren mag (auf die Eur. Alc. 850–853 eventuell anspielt [16. 72 Anm. 49]). Die Figur des Herakles ist in der Tat vor Euripides literarisch nicht und bildlich nur unsicher belegt [13. 541].

Abb. 58* und 59]; ein Phrynichos-Fragment (TGF Phryn. 2; vgl. Serv. Aen. 4,694) bezeugt bestenfalls die Figur des Thanatos (gegen [13. 533]). Herakles könnte also eine euripideische Hinzufügung sein – s. u. A.2; sein Verhalten beim Gastmahl ist typisch für sein Auftreten im Satyrspiel und stellt evtl. den Grund für die Positionierung des Dramas in der Tetralogie dar.

Der Stoff findet sich im Märchen, im Volkslied und in volkstümlichen Erzählungen eurasischer Regionen und bis in den Sudan [10]; [11]. Eine Synkrisis der Motive erweist als älteste Bestandteile des Al.stoffes den Betrug an den Moiren, damit auch die Helferfigur sowie die Rücksendung der Al., nicht hingegen den Ringkampf mit dem Tod: Dies ist eine eigenständige Geschichte, die erst später, evtl. auf Kosten des von ihr gedoppelten Moirenmotivs, angefügt wurde [11. 17–31]. Sekundär sind damit auch die Begründungen für Ad.' frühen Tod.

In der Bildenden Kunst der Antike spielt der Al.mythos in der pompejanischen Wandmalerei, dann im röm. Sarkophagrelief der zweiten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. eine bedeutendere Rolle (vgl. Abb. 1). Hier wird üblicherweise auf der Schauseite des Sarkophags das Abschiedsmotiv hervorgehoben (bisweilen unter Akzentuierung des unzeitigen Todes), während die Rückkehr der Al. auf eine Schmalseite gesetzt wird [17]. Fokussiert wird in der Bildgestaltung oft die Darstellung der Gattentreue (*concordia*) vermittelt der Verbindung der rechten Hände der Gatten (*dextrarum iunctio*), einer Geste, die im röm. Hochzeitsritual die Eheschließung besiegelte. Insgesamt stammen von den 72 greifbaren ant. bildlichen Darstellungen des

Mythos die meisten aus röm. Zeit [13. 543]; [3], entsprechend der Beliebtheit des Al.motivs in der kaiserzeitlichen Literatur.

A.2. Rezeptionsrelevante Fragestellungen

Euripides nimmt die Figur der Al. weitgehend aus dem Zentrum des Interesses heraus, indem er ihre Entscheidung, für ihren Gatten sterben zu wollen, bereits geraume Zeit zurückliegen läßt. So gewinnt Al. einerseits Tiefe: Auch sie hat ein gelebtes Leben zu verlieren und hatte Zeit, aus der ersten Euphorie der verliebten Opferbereitschaft zu Zweifeln über Sinn und Richtigkeit ihres Entschlusses zu gelangen; daß ihr dennoch im Augenblick des Todes kein einziges Wort des Bereuens über die Lippen kommt, verleiht ihr eine heroische Statur [6. 57]. Andererseits sind ihr dadurch auch figurale Entfaltungsmöglichkeiten genommen: Nach ihrem im Drama früh erfolgenden Ableben ist sie noch Objekt, erst des Begräbnisses, dann ihrer Errettung; und wie Euripides es uns versagt, ihre Entscheidungsfindung mitzuerleben, so läßt er sie auch nach ihrer Rückführung durch das Motiv des dreitägigen Schweigens nicht zu Wort kommen.

Hervorgehoben wird statt dessen die Figur des Herakles. Sein Auftritt ist sorgfältig motiviert: Er ist auf dem Weg in eine tödliche Gefahr, der er sich jedoch ohne aufzubegehren stellt. Damit nimmt er gegenüber Ad., der angesichts des Todes einen Stellvertreter sucht, eine gegenbildliche Position ein. Seine Bereitschaft, aus Verpflichtung gegenüber seinem Gastgeber den Tod zu riskieren und mit Thanatos zu



Abb. 1: Sog. Euhodus-Sarkophag (Ausschnitt), 160–170 n. Chr. Vatikan, Museum Chiaramonti.

kämpfen, gemahnt hingegen an Al., die ebenfalls eine Obligation, die Ehe mit Ad., so ernst nimmt, daß sie dafür zu sterben bereit ist. Auch diese Analogie zu Herakles akzentuiert ihren Heroismus.

Gegen beide fällt Ad. ab. Mit keinem Wort bereut er seine Feigheit (wie vielleicht bereits ein attischer Trinkspruch, der mit Bezug auf Ad. vor dem Umgang mit Feiglingen warnt, andeutet, vgl. 451 Page), stets gibt er statt sich selbst dem Schicksal die Schuld an Al.' Tod und weiß gegenüber seinem Vater keinen Grund zu nennen, der ihm das Recht auf dessen Leben gäbe. Gerade die Motivation und Rechtfertigung seiner Stellvertretersuche werden die Rezeption eingehend beschäftigen. Er bringt seinen Gast Herakles dadurch, daß er ihm den Tod seiner Frau verschweigt, in eine peinliche Situation, die ihm Herakles am Ende auch vorwirft (Eur. Alc. 1017), ja, er setzt – wengleich unabsichtlich – Herakles einem weiteren tödlichen Risiko aus. Auch die Schlußszene wirft kein gutes Licht auf ihn: Hatte er zuvor Al. geschworen, keine neue Frau zu ehelichen, und hatte er diese Absicht auch mehrfach dem Chor gegenüber bekräftigt, so läßt er sich jetzt binnen kurzem von Herakles dazu bewegen, seine rechte Hand mit einer seiner Sicht fremden Frau zu verbinden und sie ins Haus zu führen – und bricht so letztlich seinen Schwur schon bald nach Al.' Ableben. Entsprechend reiben sich die Interpreten des Stückes v. a. an der Gestalt des Ad., deren Rechtfertigung einerseits schwierig ist – einzig seine (übertriebene) Gastfreundschaft läßt sich hier anführen –, andererseits notwendig scheint, um das heroische Opfer der Al. nicht zu desavouieren. Mit Ad. führt Euripides also eine tragische Figur vor, die Charakterschwäche mit einer Reihe falscher Entscheidungen verbindet [6. 63]; ihr gegenüber positioniert er charakterstarke Figuren, deren Entscheidungen sich als richtig und erfolgreich erweisen. So präsentiert er, wie es für sein dramatisches Œuvre insgesamt typisch ist, eine gebrochene, zerrissene Welt, deren Normen und Werte Disposition stehen.

Durch diese extreme Zeichnung der Charaktere und seine die tragische Handlung eher reduzierende Inszenierung eröffnet Euripides die wesentlichen Variationsstellen im Mythos, die dann in der Folgezeit aufgegriffen werden: die Rechtfertigung Ad.', die Handlungsmotive des Herakles und die Entscheidungsfindung der Al.

B. Rezeption

B.1. Mittelalter: Moralisierung

Das in der volkstümlichen Überlieferung und in der ant. Literatur nach Euripides dominante Motiv der Gattentreue bestimmt auch die Rezeption des

Stoffes. In seiner *Legende of Goode Wimmen* von 1385/86 (gedruckt 1532) läßt G. Chaucer Al. bereits im Prolog als Königin neben dem Gottkönig Amor (Eros) in einem Traum des Dichters auftreten. Während Amor ihm Vorhaltungen wegen seiner Darstellungen untreuer Frauen in früheren Werken macht, nimmt Al. ihn in Schutz und zeigt seine rechte Einstellung zur Liebe auf. Amor spricht ihn daraufhin frei, verpflichtet ihn aber, mit der *Legende* eine Dichtung über treue Frauen zu verfassen. Chaucer versteht Al. also nicht nur als paradigmatisches Vorbild, das ihm aus den Büchern entgegentritt, sondern wertet sie – in der Rezeptionsgeschichte dieser Gestalt einmalig – zu einer Muse der Dichtung von der Gattenliebe auf. Erinnert Chaucers Gestaltung des Prologs an vergleichbare Motive der ovidischen Liebeslegie, so läßt sich die *Legende* durch die poetologische Überhöhung der Al.gestalt und ihrer divinisierten moralischen Integrität als diskursive Überschreibung der ant. elegischen Tradition und ihrer Problematisierung der Treue verstehen.

Eine Lösung des Ad.problems durch moralische Überhöhung beider Ehegatten bietet erstmals Hans Sachs in seiner 30. Juli 1555 uraufgeführten *Tragedia mit 7 personen, die getrew fraw Alcestis mit ihrem getrewen mann Admeto, unnd hat 3 actus*. Er übernimmt die mit dem Medeia-Mythos verbundene Version, läßt sie aber trotz Al.' erwiesener Täuschung durch Medeia mit dem Tod der Heldin enden. Insbes. der dritte Akt ist dabei jedoch der inszenatorischen Entfaltung der wechselseitigen Opferbereitschaft der Ehegatten gewidmet; Ad. opfert sich für Al., sie, die Unschuldige, opfert sich für ihren Mann. Damit stehen beide moralisch auf gleicher Stufe, werden zum Musterbild der treuen Eheleute, und diese Treue bildet auch den Kernpunkt der im Epilog explizierten Moral.

B.2. Das 17. Jahrhundert: Opéra lyrique und Querelle

Im Barock findet der Al.stoff in Gestalt zahlreicher Opern auf die Bühne [Schröder in: 2. 161–177]; erst von nun an wird die Vorlage des Euripides virulent. Die erste dieser Opern, *Alceste* oder *Le triomphe d'Alceste* von J.-B. Lully (mit einem Libretto von Ph. Quinault, UA 1674), eines der ersten Gattungsexemplare des Maschinentheaters (zeitnah die Produktion von P.A. Ziani, *L'Antigone delusa da Alceste* mit einem Libretto von Aurelio Aureli, 1660), lehnt sich zwar in der Handlungsführung deutlich an Euripides an, weitet aber Personal und Szenenfolge aus: Nur 5 der 17 Opernfiguren, nur 7 der 37 Szenen besitzen ein Pendant in der ant. Tragödie. Vieles davon ist im Publikums geschmack und in der Dramenpoetik der Epoche begründet und setzt sich zugleich mit den in A.2. ge-

schilderten Fragen auseinander [7]. So sind Ad. und Al. nicht verheiratet, da *amour* als treibendes Motiv nur für Liebespaare als akzeptabel gelten kann: Die Gattentreue des MA ist nun als Motiv für eine Dramatisierung nicht mehr geeignet. *Bienséance* und *honnêteté* als aristokratische Leitideale diktiert, daß Ad. von jedem Verdacht der Feigheit – so wesentlich für Euripides' Konzeption der Figur – freigehalten werden muß. Zu diesem Zweck wird die Figur des Licomède eingeführt, dessen militärische Attacke Ad. Gelegenheit zur Bewährung gibt und zugleich seinen drohenden und nun heroischen Tod motiviert. Eine vorausgehende Bewußtlosigkeit verhindert zudem, daß ■ von Al.' Entscheidung und Tod rechtzeitig Kenntnis erhält. Schließlich muß Ad. darüber hinaus ein der Al. adäquater Liebender sein. Dies erreicht Quinault durch die Einführung des in Al. verliebten *Herakles*, der als Gegenleistung für ihre Rettung Ad.' Verzicht fordert, den dieser gewährt; die Liebe zum anderen gipfelt in der Überwindung des eigenen *amour-propre*. Weiterhin ersetzt Quinault den unziemlichen Kampf mit dem Tod durch die Überredung der Proserpina (*Persephone*) – quasi eine Kombination der beiden ältesten ant. Versionen – und läßt als »Triumph des Alkidens Herakles schließlich wiederum selbst zugunsten Ad.' auf Al. verzichten. Mit dem Motiv von Herakles' Liebe zu Al. brachte Quinault überdies eine ■■■■ Spannung in das bekannte myth. Sujet.

Schließlich stellt Quinault – unter Mißachtung des Stilmischungen ablehnenden Verdikts der *Académie française* von 1637 – die komödische Seite des Stoffes heraus. Zwar beläßt ■ seinen Hauptcharakteren die ihrer gesellschaftlichen Stellung zukommende Seriosität, inszeniert aber eine Dienernebenhandlung, die das Motiv von Liebe und heroischem Verzicht zwischen Céphise, Straton und Lychas in einem niedrigeren Register durchspielt. Dabei kontrastiert die untreue und ihren Tod verweigernde Céphise die Treue der Hauptfigur Alceste.

Alceste kann zudem als Auslöser der »Querelle des Anciens et des Modernes« gelten. Die ersten Aufführungen der *tragédie* stießen auf so heftige Kritik, daß Ch. Perrault, einer der späteren Protagonisten der *Querelle*, noch im gleichen Jahr anonym eine *Critique de l'opéra* ■■ *Examen de la tragédie intitulée Alceste* veröffentlichte: Über die kritische Diskussion poetischer und dramaturgischer Details des Stückes hinaus wird in Verteidigung der Tragödie gefordert, die dramatische Adaption eines ant. Stoffes müsse den ethischen und ästhetischen Erfordernissen der eigenen Zeit genügen. Die Antike sei der Moderne – hier fällt erstmals dieser zentrale Debattenbegriff – ■■■■ in den Bereichen der Naturbeschreibung, der Emotionen und im sprachlichen Ausdruck überlegen, ■■■ jedoch »la bienséance, l'ordre, l'économie, la distribution, et

l'arrangement de toutes les parties« [zit. nach 20.98] betreffe, habe die Moderne der Antike eine lange Erfahrung voraus. J. Racine antwortete in der *Préface d'Iphigénie* und warf Quinaults Euripidesadaption vor, den Tragiker nicht genau genug gelesen zu haben: Aufgrund der Qualität der *Anciens* sei es möglich, die ■■ berechtigten Forderungen der *Modernes* mit einer präzisen Antikenachahmung zu verbinden. Er nahm zudem die Aufführung der *Alceste* zum Anlaß für die Abfassung eines (unvollendet gebliebenen) eigenen Al.dramas im Sinne der *Anciens*.

B.3. Das 18. und 19. Jahrhundert: Heroische Überhöhung und ihre Kritik

Im Laufe des 18. Jh., das ebenfalls eine große Zahl von Al.opern kennt – erst das 19. Jh. präferiert das Drama –, wird der barock erweiterte Stoff wieder gestrafft und auf die euripideische Einsträngigkeit der Handlung reduziert. Archegetin ist hier die Oper *Alceste* von Ch.W. Gluck (UA 1767, Wien, Burgtheater), die die Tendenz ■■ größerer Strenge auch musikalisch in der Beschneidung eines dominierenden Solistentums zu erkennen gibt. Das Ad.problem, das vor dem Hintergrund der Moral der Aufklärung in neuer Weise drängend wird, löst Glucks Librettist R. di Calzabigi wie zuvor Quinault dadurch, daß er Ad. bereits bewußtlos auf den Tod liegen läßt und nach der Verkündigung des Orakels Al.' Entscheidungsfindung fokussiert. Als Ad. von ihrem Opfer erfährt und die Helfer des Todes auftreten, um sie in die Unterwelt zu holen, versucht ■ vergebens, diese abzuwehren, ja folgt – wie Euripides' *Herakles* – Al. in die Schattenwelt, wo sie vor Thanatos disputieren, wer sterben darf. Diese unüberbietbare wechselseitige Treue bewegt die Unterwelt, und Al. wird von *Apollon* in einer finalen Deus-ex-machina-Szene dem glücklichen Gatten zurückgebracht. Bis auf Herakles sind also alle euripideischen Figuren mit nur marginalen Erweiterungen verarbeitet, aber in neue Konstellationen gebracht. Die Götter greifen nicht mehr aktiv in das Geschehen ein, das nun auf die Glorifizierung des Ehebundes abhebt. Ähnlich legt Ch.M. Wieland – unter Wiedereinführung des Herakles – wenige Jahre später sein Singspiel *Alceste* an (UA 1773, Weimar, Hoftheater; Musik von A. Schweitzer; ■■■ auch musikästhetischen Kritik ■■ Wieland vgl. [Busch-Salmen in: 2.97–111]); ebenso auch V. Alfieri (*Alceste seconda*, 1798), der in einer spielerisch beglaubigenden Einleitung behauptet, das wahre Al.manuskript des Euripides in einer Übersetzung vorzulegen, also das Drama zu geben, das Euripides hätte schreiben müssen.

Die Tendenz, die Dramatik des Stoffes auf die wechselseitige moralische Überbietung der Protagonisten ■■ beschränken, kritisierte noch im gleichen Jahr

J.W. von Goethe in seiner Farce *Götter, Helden und Wieland* (1773). Wieland wird im Schlaf in die Unterwelt versetzt, wo er Euripides, Ad., Al. und Herakles Rede und Antwort stehen muß. In wenigen Strichen wird hier die ästhetische und dramatische Defizienz der aufklärerischen Stoffkonzeption demaskiert: Wielands Figuren seien einander zu ähnlich, als daß zwischen ihnen eine Spannung entstehen könne, und ihre Handlungsweisen blieben widersprüchlich, wie Alceste bemerkt: »Der Mensch, der sein ganzes Glück in seiner Gattin genösse, wie Euer Admet, würde durch ihre Tat in den doppelten bitteren Tod gestürzt werden. [...] Also mußte Admet gerne leben, sehr gerne leben, oder ich war – was?« [18.430f.]. Auch Ad. kann sich gegenüber Wielands Vorwurf – »Nur Feige fürchten den Tod« – rechtfertigen: »Den Heldentod, ja! Aber den Hausvaterdod fürchtet jeder, selbst der Held« [18.431]. Eingefordert wird in Sturm-und-Drang-Manier die Authentizität des Gefühls, die Lebensechtheit nicht nur der Figuren, sondern – vermittelt des Kunstgriffs, Euripides mit seinen Figuren auf einer Ebene zu plazieren – auch des Dichters und seiner Leser; geradezu antiaufklärerisch ist Herakles' ■■ Wieland gerichteter Vorwurf, er habe eine »engbrüstige Imagination« [18.435].

Wie Wielands gleichzeitig mit seinem Singspiel erschienene Literaturbriefe ■■ F. Jacobi zeigen, war ihm die Schwäche seines Konzepts, die alle Natürlichkeit verfälschende »Gleichförmigkeit des Edelmutes aller auftretenden Personen« [6.38], bewußt. Auch J.F. Ducis findet in seinem *Cedipe chez Admète* (1778) ■■ keiner überzeugenden Lösung des Ad.problems. Ducis' *tragédie* ist jedoch von rezeptionsgeschichtlichem Interesse, weil sie in Vorwegnahme eines Kunstgriffs Th. Wilders (s. u.) eine überraschende Verbindung der Mythen um den Verklärungstod des greisen *Oidipus* und ■■■ den Opfertod der Al. präsentiert: Ad. und Al. streiten sich um das Recht, Ad.' Tod zu sterben; der solchermaßen geschürzte dramatische Knoten wird durch *Ödipus* gelöst, dessen Tod ohnehin bevorsteht und dessen königliches Blut als Ersatz für Ad. besser geeignet ist als das Liebesopfer seiner Frau.

Gegen diese konsequent aufklärerische Behandlung des Stoffes von Gluck bis Ducis wenden sich mehrere komische Fassungen des Dramenstoffes: Neben der Marionettenoper *Alceste* von C. d'Ordoñez (Libretto ■■■ J.K. von Pauersbach, 1775) und W. Müllers Parodieoper *Die ■■■ Alceste* von 1806 schreibt C. von Ayrenhoff in *Alceste. Ein Lustspiel des Aristophanes dem Griechischen übersetzt* (1782), nachdem ■■ sich in der Vorrede gegen die idealisierende Al.auffassung der Literatur seiner Zeit gewendet hat, den Mythos in eine (nur sprachlich, nicht dramaturgisch aristophanische) Intrigenhandlung um, in der alle Beteiligten von unmoralischen Motiven getrieben sind und

der Opfertod der Al. durch eine mit Herakles im Hain der Proserpina (*Persephone*) verbrachte Liebesnacht ersetzt wird. *Die travestirte Alceste* von J. Richter (UA 1802, Wien, Schikanederisches Theater) orientiert sich zwar ebenfalls an der Stoffbehandlung Glucks [14.148], übernimmt aber auch einige Ideen von Ayrenhoff. Auch hier hat Al. ein Verhältnis mit Herakles, der sie dem Pluto (Hades) abkauft, während Ad. beinahe schon Ismene geheiratet hat, die dies über den Oberpriester mithilfe eines weiteren Orakels eingefädelt hatte. Al. verspürt ■■ sich gar keine Lust, die Gesellschaft des galanten Pluto wieder zu verlassen; Herakles kann aber Proserpina über die Gefahren eines drohenden *ménage à trois* aufklären, so daß sie die schleunige Abschiebung ihrer Konkurrentin betreibt.

Eine neue Entwicklung des Stoffes bahnt sich im 19. Jh. insofern an, als Ad. nun bereit ist, das Opfer seiner Frau anzunehmen: Das Motiv seines Handelns muß daher anders begründet werden. Während H. von Hofmannsthal in seiner *Alkestis* (1893) Ad. ihr Opfer nur in einem kurzen Augenblick der Schwäche akzeptieren und ihn aus ihrem Tod Kraft für seine königlichen Aufgaben schöpfen läßt, legt R. Browning mit seinem Gedicht *Balaustion* (1871) eine völlig neuartige Form der Verarbeitung des Al.stoffes vor. Die junge Griechin Balaustion verschlägt es mit ihrer Familie im Peloponnesischen Krieg nach Syrakus, um dessen Einnahme die Athener sich bemühen. Die Syrakusaner wollen die athenfreundliche Familie nicht landen lassen; da sie aber für Euripides schwärmen, machen sie ihre Aufnahme von einer Rezitation abhängig. Dieser Einleitung folgt Balaustions Ein-Personen-Inszenierung der euripideischen *Alkestis* mit Anmerkungen der Vortragenden zu Charakteren und Dramaturgie. Browning folgt dabei Euripides auch insofern, als er – in der Rezeptionsgeschichte des Stoffes etwas Neues – die Entfremdung anspricht, die sich im Verlauf der Jahre von Al.' Einwilligung bis ■■ ihrem Tode zwischen den Gatten entwickelt hat. Im Gegensatz zu seinem Vorbild löst Browning jedoch das Ad.problem, indem ■■ ihn bereuen und sich in seiner inneren Stärke und Todesbereitschaft nachträglich sei- ■■■ Gattin angleichen läßt, bis ■■ würdig geworden ist, sie durch die Hilfe eines ebenfalls aufgewerteten, unburlesken Herakles zurückzuerhalten. Balaustion schließt aber noch ein Nachspiel an, in dem sie eine alternative Al.dichtung entwirft. Hier hadert Ad. mit dem Tod, weil er seinen Dienst ■■■ Volk noch nicht erfüllt sieht, weshalb ihm Al. unaufgefordert ihr Opfer anbietet, das er nur unter Hinweis auf seine Herrscherpflicht annimmt. Durch Al.' Tod vereinigt sich ihre Seele mit der des Ad.; diese psychische Stärke einer gewissermaßen verdoppelten Seele halten die Götter jedoch für unerträglich und schicken daher Al. wieder ins Leben zurück. Dieser Alternativentwurf,

der als eine Wiederauferstehung aufklärerischen Denkens erscheinen kann, stellt die größtmögliche Rehabilitation des Ad. dar. Daneben ist in Balauptions Umdeutung der ant. Vorlage eine Tendenz zur Psychologisierung ■ erkennen, wie sie für die Rezeption des Al.stoffes im 20. Jh. charakteristisch werden wird; in ihrer moralisch-metaphysischen Überhöhung erscheint sie allerdings als apologetisch und ist nicht unplausibel mit Brownings Verhältnis zu seiner verstorbenen Frau, E. Barrett Browning, in Verbindung gebracht worden [5].

In der Bildenden Kunst hat das myth. Geschehen um Al. die Aufmerksamkeit nach dem Ausgang der Antike eher selten und primär im Klassizismus und im Neoklassizismus in jeweils vergleichbaren, extrem statischen und häufig von christl. Ikonographie beeinflussten Szenarien auf sich gezogen. Für den Klassizismus vgl. L. A. Masreliez, *Mort d'Alceste*, 1784 (Stockholm, Privatslg. H. Masreliez); J.-F. Peyron, *La mort d'Alceste* ■ *l'héroïsme de l'amour conjugal* (1785, Paris, Louvre); A. Kauffmann, *Der Tod der Alkeste* (1790, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum); F. H. Füger, *Alkestis gibt ihr Leben für Admet* (Ende 18. Jh., Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste); für den Neoklassizismus vgl. E. C. Burne-Jones, *Love Bringing Alkestis Back from the Grave* (1863, Oxford, Ashmolean Museum); W. Morris, *Alkestis und Eros* (1864, London, Victoria and Albert Museum; Illustrationen von Chaucers *Legende*, s. o. B.1.); F. Leighton, *Hercules Wrestling with Death for the Body of Alkestis* (1869/71, Hartford, Wadsworth Atheneum; mit der Beschreibung dieses Bildes endet Brownings *Balauption* [s. o.]); daneben Skulpturen von H. W. Bissen (*Alkestis*, 1838, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek) und A. Rodin (*La mort d'Alceste*, 1899, Paris, Musée Rodin) [Reuter in: 2. 113–138].

Thema ist zumeist die Sterbeszene oder Herakles' Kampf mit Thanatos; die Rückführung der Al. hingegen wird bildlich nur selten behandelt, ■ etwa bei L. Galloche (*Hercule rendant Alceste à Admète*, 1711, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), bei P. Benvenuti (*Hercules bringt Alkestis zurück*, 1828, Teil des Freskenzyklus *Die Arbeiten des Hercules*, 1817–1829, Florenz, Palazzo Pitti) sowie bei J. Flaxman (*Alkestis and Admetus*, 1789, London, Tate Collection) in Anlehnung ■ Darstellungsweisen des ant. Reliefs, aber auch auf einem Relief an der rechten Torquerwand des linken äußeren Durchgangs des unter Friedrich Wilhelm II. 1791 ■ Berlin eröffneten »Friedenstores« (i. e. des Brandenburger Tors) [4]; dort wird allerdings nicht Al., sondern die unmilitärische Tat des Herakles fokussiert. Die in der Literatur so problematische Figur des Ad. erscheint in diesen Werken fast ausschließlich in der Pose der Verzweiflung.

B.4. Das 20. Jahrhundert: Todessehnsucht, Einsamkeit und metaphysische Flucht

Auch im 20. Jh. wird der Al.stoff in seiner euripideischen Ausformung durchgehend rezipiert. Zunächst erfährt die Psychologisierung der Figuren – die in der euripideischen Vorlage nur angedeutet war – eine Intensivierung. R. M. Rilke konzentriert in seiner *Alkestis* aus den *Neuen Gedichten* (1906/07) das Herantreten des Todes, Ad.' Bitten, das Versagen der Eltern und der Freunde, Al.' Opferbereitschaft und ihre Entrückung durch den Tod in einer Momentaufnahme. Rilke identifiziert Hochzeit und Tod miteinander als Passageriten der Frauwerdung, so daß zuletzt die Hoffnung auf ihre Wiederkehr als Erwachsene im Raum steht, wenn Al. »mit einem Lächeln« Abschied nimmt, in dem »beinah ein Versprechen« liegt, »erwachsen/zurückzukommen aus dem tiefen Tode« (vv. 88–93). Vergleichbar identifiziert auch A. Lernetholenia in seinem Rilke bisweilen wörtlich aufgreifenden Dramolett *Alkestis* (1946) Tod und Liebe miteinander, entpersönlicht und überhöht sie aber zu einem Absoluten: Zwar inszeniert er die existentielle Einsamkeitserfahrung der Protagonistin im Augenblick des Sterbens, erhebt sie dann aber in einer Apotheose zu einem *alter Christus* neben Apoll [8. 150].

Eine solche Wendung zu Verabsolutierung und Verklärung der Al. (die in der Statik der euripideischen Gestalt präfiguriert sein mag) vollzieht auch R. Prechtl in seiner *Alkestis. Die Tragödie* ■ *Leben* (1908): Hier kann auch die größte Liebe nicht an der Unabänderlichkeit des Todes rütteln. Zugleich verschließt sich Al. dem Ruf der Liebe des mit Herakles in den Hades hinabsteigenden Ad.: Der Tod, das Aufgehen in der ewigen Ruhe ist für sie, nachdem die Tragödie des Sterbens ■ Ende gespielt ist, verlockender als die Rückkehr in ein Leben, das nicht mehr ihres ist. Das Opfer wird nicht durch seine Aufhebung, sondern durch eine finale Verherrlichung der Al. belohnt. Dagegen inszenieren E. W. Eschmann in seinem Schauspiel *Alkestis* (1950) und E. Wickert in seinem im Südwestdt. Rundfunk am 11.11.1951 gesendeten Hörspiel gleichen Titels (gedruckt Stuttgart 1960) erneut die Macht der Liebe, die selbst die Verlockungen des Totseins – bei Wickert hält Apoll eine *Laudatio* auf den frühen Tod, den er bei den ?Moiren als Geschenk für Ad. erbeten hatte – zu übertönen vermag.

In ähnlicher Verbundenheit führt M. L. Kaschnitz in ihrem ■ 17.10.1960 im Hessischen Rundfunk gesendeten Hörspiel *Die Reise des Herrn Admet* (gedruckt Hamburg 1961 unter dem Titel *Ein Gartenfest*) das Paar vor: In der zeitlichen und räumlichen Verdichtung eiu ■ gutbürgerlichen Gartenfestes stiehlt Al. dem Ad. die ihm von ?Hermes überbrachte »Fahrkarte für die

letzte Reise«, doch Ad. holt seine Frau noch von der Schwelle des Todes wieder zurück, worauf sie ihn – eine ganz neue Wendung der Handlung – am folgenden Morgen tot neben sich im Ehebett findet. Selbst der ungerufen herbeieilende Priester vermag nichts gegen den Tod: »Ich bin nicht Herakles, sondern ein armer Pope, und von denen, die sich liebhaben, kehrt nur einer zurück« (12. Szene).

Hingegen verbindet Th. Morrisons Gedicht *The Dream of Alkestis* (1926) die psychologische Motivierung der Figurenhandlung mit der Relativierung gegenseitiger Liebe und mit rationalistischer Mythenkritik (letzteres möglicherweise beeinflusst von A. W. Verralls *Euripides the Rationalist* [1885] [6. 51 f.]): Ad. hält das Orakel für eine Intrige der ihm verhaßten Priester, Al.' Krankheit für bloßen Zufall. Auch ?Herakles dringt in seiner betrunkenen Absicht, Al. aus den Klauen des Todes zu befreien, nur bis zu ihrem Krankenbett vor, holt sie aber dadurch, daß er sie anspricht, aus ihrer Erstarrung und einem Traum, in dem sie sich von einem Todesdämon entführt glaubte. Ihre Entfremdung gegenüber ihrem Mann, der sich nicht gänzlich ihrer Rettung, sondern auch seinen Regierungsgeschäften gewidmet hat, wird dann aber in einem klärenden Gespräch durch die Einsicht ersetzt, daß sie dennoch an seiner Seite besser aufgehoben sei als bei dem primitiveren Herakles.

Ein vergleichbares Konzept inszeniert noch 1963 M. Yourcenar in dem Einakter *Le Mystère d'Alceste*: Die in ein bäuerliches Milieu versetzten Figuren stehen sich trotz ihrer Affektion füreinander feindselig gegenüber (Al.' Opfertod ist nicht etwa singulär, sondern einer »vieille malédiction familiale« geschuldet, Szene 1), und nur der Bettler Herakles durchbricht die zwischenmenschliche Vereinsamung, indem ■ nicht nur für die ihm unbekannte Al. mit La Mort zu kämpfen bereit ist, sondern auch Al.' hieraus resultierende Hingabe zugunsten Ad.' zurückweist. So bleibt auch Herakles, den Ad. und Al. einfach stehen lassen, als einsamer Retter zurück. Der Al.mythos, in der Antike wie in zahlreichen Rezeptionen das (wenn auch immer wieder problematisierte und hinterfragte) Paradigma von der Gattentreue und ihrer Überlegenheit über Leben und Tod, wird in solchen Verarbeitungen geradezu invertiert, um die eheliche Bindung als brüchig gewordenen Mythos ■ demonstrieren.

Daneben kommt es ■ neuartigen Transformationen des Al.stoffes. Singulär ist die Collage von paganism Mythos und Bibelerzählung, die A. Jarry mit *L'autre Alceste* vorlegte (1899; gedruckt 1947). Jarrys Figuren sind eher Puppen, die vor einer surrealistischen Sprachbilderkulisse agieren, als tragische Charaktere. Die »andere Al.« ist zunächst scheinbar Balkis, die Gemahlin des Propheten Salomo, dessen Tod ■ Fertigestellung seines Tempels verhindert werden soll.

Da Salomo jedoch die Seele einer Frau nicht als Äquivalent seiner Prophetenseele zu akzeptieren vermag (vgl. die Stoffgestaltung bei Ducis, s. o. B.3.), bringt Doppelhand – eine Charon bzw. Thanatos analoge Figur – sie wieder zurück; statt ihrer erklärt sich – auch dies eine genaue Umkehrung der ant. Vorlage, in der Ad.' Eltern nicht zum Sterben bereit sind – Salomos Sohn Roboam bereit, ■ die Stelle seines Vaters zu treten. Er übernimmt zugleich auch die Rolle des Herakles und kämpft in eigener Sache mit Doppelhand, den er ■ verstümmelt, daß der Seelenkahn ■ noch im Kreis fahren kann: eine groteske Unsterblichkeit, die die Vollendung des Tempels garantieren wird.

Erst durch T. S. Eliots eigene Bemerkungen im Jahr 1951 wurde man darauf aufmerksam, daß die Handlung seiner *Cocktail Party* (1949) sich einem Rückgriff auf den Al.stoff verdankt. Eliots Anliegen ist ein deutlich psychologisierendes »imaginative outworking«, eine »creative revision« des Mythos [9. 106]. Wenn Lavinia Chamberlayne aus der indifferenten Ehe mit Edward flieht, so könnte dies eine Befreiung und eine Chance für beide darstellen, durch Alleinsein aus midlife-crisis, Insignifikanz und Mediokrität herauszufinden. Mit ihrer Rückkehr wird sie sich jedoch bewußt, daß beide Partner an diesem Prozeß teilnehmen und gemeinsam den Weg des Verzichts auf ideale Liebe beschreiten müssen. Eliot konzipiert seine Handlung einerseits in erkennbarer figuraler und motivischer Anlehnung an Euripides [9. 107 f.]; [15. 134], andererseits gestaltet er sie komplexer durch den Einsatz figuraler Doppelungen v. a. im Falle der Protagonisten, mit deren Hilfe er gegensätzlichen charakterlichen und psychischen Entwicklungsmöglichkeiten der Figuren eigenständige Anteile am Plot gewährt.

Eine Zusammenführung verschiedener Rezeptionsansätze sowie eine formale wie inhaltliche vervollständigung des Stoffes unternimmt bald nach Eliot Th. Wilder mit seiner *Alkestiad, or, A Life in the Sun* (1955); er verfaßte auch das Libretto für die Oper *The Alkestiad* ■ L. Talma (UA Frankfurt/Main 1962). Die formale Komplettierung zeigt sich in der Wahl der mit Blick auf ant. Optionen umfangreichsten Textsorte, einer tragischen Tetralogie (imitiert durch drei voneinander inhaltlich klar abgesetzte Akte und das Satyrspiel *The Drunken Sisters*, das ?Apollons Betrug ■ den ?Moiren auf die Bühne bringt). Im ersten Akt arbeitet Wilder die Vorgeschichte der Ehe von Ad. und Al. auf, während er den Kern des Mythos – Al.' Opfer, ihren Abschied von Ad. und ihre Rettung durch Herakles – im zweiten Akt behandelt. Der dritte Akt geht eine seit Euripides latent im Raum stehende Frage – wie lebten Al. und Ad. nach ihrer Rückkehr vom Tod? – auf unerwartete Weise an, indem er Ad. einen gewaltsamen Tod finden, Al. aber als Sklavin in die Hände des Königs Agis von Thrakien fallen läßt. Die

Rache an Agis, die ihr Sohn Epimenes plant, wird durch die Pest vereitelt; deren Ausbruch soll Al. zur Last gelegt werden, doch wird sie von Apoll in seinen heiligen Hain entrückt. An die Stelle der metaphysischen Überhöhung von Liebe und Tod (wie sie etwa noch bei Yourcenar ■ erkennen ist, die eine kosmische Basisopposition von Apoll-Leben-Licht und Thanatos-Tod-Dunkelheit evoziert, s.o.) und einer psychologischen Plausibilisierung der Handlung tritt bei Wilder das Motiv des Strebens nach Erkenntnis: den Sinn des Lebens als Ganzes zu verstehen. Dieses Motiv, das immer wieder explizit ausgesprochen wird und den eigentlichen Anlaß für Al.' Tat darstellt, erklärt die formal und inhaltlich umfassende Konzeption des Werkes (Al. kann das Leben nur verstehen, wenn sie ■ bis zur Neige auskostet) sowie seine ringförmige Komposition (es beginnt mit Al.' Bekenntnis vor ihrer Hochzeit, daß sie eigentlich in die Dienste Apolls, des Gottes der Klarheit und der Erkenntnis, treten wolle, und endet mit Apolls Verzweiflung, als ■ erkennt, daß sein Betrug an den Moiren Al.' Leben kosten wird). Schließlich wird anhand dieses Motivs auch das Gewebe ■ Anspielungen auf apollinische Mythen verständlich: So erinnert Al. als Priesterin Apollon an *ἌKassandra*, die geplante Rache an Agis durch ihren Sohn an die durch Apoll angestoßene Handlung ■ *ἌOrestes*, den Rächer Agamemnon (*ἌAgamemnon* und *Klytaimnestra*; mit Al. in der Rolle der *ἌElektra*), die Pest an den sophokleischen *König Ödipus* und die finale Entrückung der Al. in Apolls Hain an das Ende des *Ödipus auf Kolonos* (*ἌOidipus*). Die existentielle Frage nach dem Wert des Lebens, die der Konzeption der myth. Protagonisten ursprünglich zugrundeliegt, wird von Wilder also expliziter als zuvor gestellt und erhält eine unerwartete Antwort.

1985 findet sich eine Anspielung auf den Al.stoff in H. Müllers *Bildbeschreibung*, einer Ekphrasis ohne Bild. Müller verschiebt in seiner Beschreibung die Sinngebung des Dargestellten permanent, ohne sie in eine finale Deutung münden ■ lassen, was die *Bildbeschreibung* als einen Grundtext der Postmoderne ausweist [1] und den Al.stoff – wie schon in der *Querelle d'Alceste* des 17. Jh. – in eine literaturgeschichtliche Schlüsselposition stellt. Gleichzeitig wendet sich die Deutung des nichtexistenten Bildes gegen Ende ■ der Überlegung, auf dem Bild könne ein Sexualmord dargestellt sein; dies ließe sich als Zuspitzung einer Euripideslektüre ansehen, denn auch dort wirft Ad.' Vater seinem Sohn vor, Al. »ermordet« ■ haben (Eur. Alc. 730), und Ad. versteigt sich im Augenblick von Al.' Sterben ■ einer irritierenden erotischen Phantasie, wenn ■ seine posthume Treue dadurch beschwört, daß ■ in Zukunft eine ihr nachgebildete Wachspuppe mit ins Bett nehmen wolle (Eur. Alc. 348–354).

Nur gut ein Jahr zuvor beendete F. Fühmann die Arbeit an *Alkestis*. *Stück mit Musik in einem ersten Akt, einem zweiten Akt, zwei dritten Akten und einem Vorspiel, dazu = deliziös-verklärte Varianten zur Hintergrundforschung mythologisch bedingter Träume bzw. Landschaften im Weltbild antiker Damen [sic!] oder so = fünf Ostraka-Palimpseste ■ dem Kramladen der Antike (in Aquatintamanier) von Heiner Ulrich* (1983; hrsg. von I. Prignitz, 1989). Fühmanns erstes Drama, ursprünglich in parodistischer Anlehnung an die *tragédies lyriques* des 17. Jh. als Rock-Oper geplant, blieb aufgrund seines Todes (1984) Fragment: Teile des Textes sind metrisch gefaßt, andere noch in Prosa, die Musik wurde nie komponiert, und ■ ist fraglich, ob sich das Werk in der vorliegenden Form tatsächlich noch vertonen ließe, so abrupt und oft geradezu stichomythisch wechseln gesungene und gesprochene Partien. Fühmann übernimmt die barocke Figurenfülle, indem er das politische und militärische Personal vergrößert. Entsprechend gerät das Stück ■ politischen Satire: Zwar wählen die Zuschauer zu Beginn des Stückes durch eine Art Ostrakismos zwischen zwei dritten Akten – sie dürfen entscheiden, ob nach Akt 2 die Moiren Ad. einen bestimmten, noch unbekanntem Wunsch gewähren werden oder nicht –, doch »beide Schlußvarianten führen in schwarze Verwesung: Ad.' Wunsch, zusammen mit Al. ■ sterben, wird ihm in der »roten« Fassung gewährt, worauf der Stadtkommandant ihm noch auf dem Sterbebett das Szepter aus der Hand nimmt; in der »schwarzen« Fassung dagegen muß Ad. am Leben bleiben, zeigt sich aber durch eine Ersatzhandlung willkürlicher Gewalt dem Schicksal dennoch überlegen. Beide Aktvarianten enden mit einem (gleichlautenden) Loblied auf Al.' Opfer, das somit am Ende »als Vorwurf einer Legende zur Festigung der Macht mißbraucht« wird [12. 117]. Die Sprengung der dramatischen Form – nicht zuletzt durch die Einfügung längerer, teilweise überarbeiteter lyrischer Partien Sapphos und Alkmans – und die eigenwillige Verarbeitung des Stoffes weist auch dieses Werk als Vertreter der frühen Postmoderne aus.

Für die Rezeption des Stoffes in der zeitgenössischen Bildenden Kunst ist R.M. Rilkes *Alkestis* beinahe wichtiger als Euripides. Zwei Beispiele für die – insgesamt eher spärliche – Rezeption seien genannt: J. Sokols *Thanatos Seducing Alceste* (1996), der das Motiv der Todessehnsucht der Al. umsetzt und als Büste im Halbprofil Al. als jungfräuliches Mädchen zeigt, hinter dem – in genau gleicher Pose – ein Skelett steht: Der Tod tritt hier, wie bei Rilke, in die Position des Bräutigams Ad. ein. Deutlicher nimmt die österr. Künstlerin I. Brandstetter auf Rilke Bezug, wenn sie in ihrem umfangreichen Zyklus *Alkestis* (2002/03) die einzelnen Werke mit Rilkezitaten betitelt. In grober Orientierung ■ der myth. Chronologie bietet der Zyklus

Momentaufnahmen einzelner Textpassagen, bald assoziativer, bald symbolischer Natur. So bildet »... und das was kam, war sie ...« durch die Schwärzung des Gesichts der auf den Betrachter zuschreitenden Al., ihr durchscheinendes Gewand und die deutlich kleineren Hintergrundfiguren eine Verarbeitung der Rilkeverse »Er blieb zurück, und das, was kam, war sie, [...] leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid. Die anderen sind nur ihre Gasse« (vv. 59–62); und »Denn keiner ist zu Ende ...« zeigt eine in fötaler Haltung zusammengekauerte Gestalt, die als eine Chiffre für Al.' Neugeburt in der Initiation, wie sie Rilkes Deutung des Stoffes bestimmte, gedeutet werden kann.

→ *Apollon; Herakles; Moiren*

Forschungsliteratur

- [1] F. BERNDT, Oder alles ist anders. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers Bildbeschreibung, in: H.J. Drügh/M. Moog-Grünwald (Hrsg.), *Behext von Bildern? Ursache, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, 2001, 287–312
 [2] B. BORCHARD/C. MAURER ZENCK (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, 2007
 [3] W.M. CALDER III, The Alcestis Inscription from Odessos, in: *AJA* 79, 1975, 80–83 [4] B. DEMANDT, Metamorphosen eines Tores. Handreichungen zur Erklärung des Brandenburger Tores, in: www.pegasus-onlinezeitschrift.de/erga_1_2004_demandt.html, 2004 [5] J.H. FRIEND, Euripides Browningized: The Meaning of Balaustion's Adventure,

in: *VP* 2, 1964, 179–186 [6] K. VON FRITZ, Euripides' *Alkestis* und ihre modernen Nachahmer und Kritiker, in: *A & A* 5, 1956, 27–70 [7] P. GETHNER, *Alceste or How to Rewrite Greek Tragedy in the Age of Louis XIV*, in: *CdDS*, 1987, 103–115 [8] K. HAMBURGER, *Alkestis*, in: K. HAMBURGER, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962, 135–152 [9] H.B. HEILMANN, *Alcestis and the Cocktail Party*, in: *CL* 5, 1953, 105–116 [10] A. LESKY, *Alkestis, der Mythos und das Drama*, 1925 [11] G. MEGAS, Die Sage von *Alkestis*, in: *Afr* 30, 1933, 1–30 [12] I. PRIGNITZ, Franz Fühmann, 1983 [13] M. SCHMIDT, Art. *Alkestis*, in: *LIMC* 1.1, 1981, 533–544 [14] H. STEINWENDER, *Alkestis – Vom Altertum bis zur Gegenwart*, 1952 [15] R.G. TANNER, *The Dramas of T.S. Eliot and Their Greek Models*, in: *G & R* 17, 1970, 123–134 [16] U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Isyllos von Epidauros*, 1886 [17] S. WOOD, *Alcestis on Roman Sarcophagi*, in: *AJA* 82, 1987, 499–510.

Zitierte Quellen

- [18] J.W. VON GOETHE, *Dramen 1765–1775*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von D. Borchmeyer et al., Bd. I/4, 1985 [19] M. MARCOVICH, *Alcestis Barcinonensis. Text and Commentary*, 1988 [20] PH. QUINAULT et al., *Alceste, suivi de »La Querelle d'Alceste«*. Anciens et Modernes avant 1680, hrsg. von W. Brooks, 1994.

Peter von Möllendorff (Gießen)

Alkmene s. *Amphitryon und Alkmene*

Amazonen

(Ἀμαζόνες, lat. Amazonas)

A. Mythos

Die A. sind ein Volk kriegerischer Frauen, deren Heimat die griech. Mythol. an der Mündung des Flusses Thermodon im nördlichen Kleinasien lokalisiert. Ihr Ursprung ist ungewiß; in späteren Ausgestaltungen des Mythos werden sie als Nachfahren eines Nomadenvolks charakterisiert, dessen männliche Angehörige von ihren eigenen Frauen getötet wurden (Iust. 2,4; Diod. 2,44). Zur Fortpflanzung vereinigen sich die A. einmal im Jahr mit den Männern eines benachbarten Volksstammes (Strab. 11,5,1). Die an dieser Verbindung hervorgehenden Söhne werden entweder getötet (Iust. 2,4) oder zu ihren Vätern zurückgeschickt (Strab. 11,5,1), wohingegen man die Töchter zu tapferen Kämpferinnen erzieht. Die A. beschäftigen sich vorrangig mit der Jagd und dem Kriegshandwerk (Hdt. 4,114; Strab. 11,5,1). Ihr Name wird in einer falschen Etymologie auf die Bezeichnung *a-mazos* (=ohne Brust) zurückgeführt und mit dem Brauch assoziiert, die rechte Brust der jungen Mädchen zum Zwecke der leichteren Waffenführung zu verstümmeln (Iust. 2,4; Diod. 3,53). Unter der Leitung heroischer Königinnen unternehmen die A. Feldzüge und unterwerfen die benachbarten Völker (Diod. 2,44–46; 3,53–55). In den eroberten Gebieten gründen sie Siedlungen und Kultstätten, etwa die Stadt Ephesos mit ihrem Artemis-Heiligtum (Strab. 11, 5,4). Neben Artemis wird von ihnen v. a. der Kriegsgott Ares als Stammvater verehrt.

Als gefürchtete Kämpferinnen sind die A. in kriegerische Auseinandersetzungen mit einigen der bedeutendsten griech. Heroen verwickelt: Bellerophon besiegt die A. auf ihrem Kriegszug in Lykien (Hom. Il. 6,186). Die neunte der zwölf Arbeiten des Herakles beinhaltet den Auftrag, den Gürtel der A. Königin Hippolyta zu entwenden (Eur. Herc. 408 ff.; Diod. 4,16, 1–4; Apollod. 2,5,8 f.). Theseus entführt die Amazone Antiope; auf ihrem Rachefeldzug dringen die A. bis in die Stadt Athen vor, wo sie von Theseus geschlagen werden (Aischyl. Eum. 688 ff.; Diod. 4,16,1–4; Plut. Theseus 26 f.; Paus. 1,21). Achilles tötet die A. Königin Penthesileia, die Priamos im Trojanischen Krieg unterstützt. Er übergibt ihre Leiche den A. zur Bestattung, was von Thersites als Zeichen seiner Liebe gedeutet wird (Arktinos, *Aithiops* 1,2).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Der A. mythos hat in der Literatur des alten Griechenlands nur wenige Spuren hinterlassen [5. 163]. In der *Ilias* werden die A. zweimal beiläufig erwähnt (Hom. Il. 3,184 ff.; 6,186). Die *Aithiops* des Arktinos von Milet, die über das Eingreifen der A. Königin Penthesileia in die Geschehnisse vor Troja berichtet, hat sich nicht erhalten. Soweit bekannt, hat keiner der großen Tragödiendichter ein A. drama verfaßt. Deutlicher treten die A. in der Komödie in Erscheinung: Aristophanes verleiht den Frauengemeinschaften, die er in der *Lysistrate* (411 v. Chr.), den *Ekklesiazusen* (392 v. Chr.) und den *Thesmophoriazusen* (411 v. Chr.) schildert, a. haften Züge. Die große Bedeutung, die der A. mythos trotz der zurückhaltenden literarischen Rezeption für das griech. Denken besaß, wird durch die Tatsache bezeugt, daß die Amazonomachie in der Enkomastik des 4. vorchristl. Jahrhunderts einen beliebten Topos markiert. So evoziert der Rhetor Lysias den Sieg des Theseus über die A. als Urbild attischer Wehrhaftigkeit (Lys. 2,6).

Insgesamt läßt sich aber feststellen, daß der Schwerpunkt der ant. A. rezeption im Bereich von Geschichtsschreibung und Ethnographie liegt. Ein frühes Beispiel dafür liefert der Historiker Herodot im Kontext seiner Darstellung skythischen Nomadentums (Hdt. 4,110–117). Umfassendere Schilderungen der amazonischen Lebensform haben sich jedoch erst aus späterer Zeit erhalten (Strab. 11,5; Diod. 2,44 f.; 3,52–72; Iust. 2,4). Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie die A. am Rande der bekannten Welt lokalisieren. Sie gehören somit in den Kontext der griech. Bemühungen, einen barbarischen Anderen zu konstruieren, gegenüber dem sich die eigene Ethnie als überlegene Kultur definieren kann. Im Falle der A. gewinnt diese Konstruktion eine bes. Prägnanz, da die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden hier durch die Geschlechtsdifferenz verstärkt wird. Der ethnographische A. mythos ist Ausdruck eines Denkens, das bevorzugt mit binären Oppositionen operiert [4. 4 f.]. Er zeichnet ein inverses Bild der patriarchalischen griech. Kultur und dient somit ihrer Bestätigung [9. 40–63]. Doch zugleich ist der A. mythos dazu geeignet, das Denken in Oppositionen zu irritieren [1. 434–437]. Die Amazone bildet einen Gegensatz zum männlichen

Heros, aber als androgyne Gestalt hebt sie die Opposition zwischen den Geschlechtern auch wieder auf. In dieser Ambivalenz liegt die bes. Faszination, die der A. mythos über Jahrhunderte hinweg auf Kunst und Literatur ausgeübt hat. Sie manifestiert sich nicht zuletzt in der Verknüpfung von Gewalt und erotischem Verlangen, die das Verhältnis des Heros zu seiner amazonischen Gegenspielerin kennzeichnet. Dieses Motiv ist in der *Aithiops* bereits angelegt, wird aber in der hellenistischen und röm. Literatur ausgebaut. Bei Propertius etwa verliebt sich Achilles in die von ihm besiegte Penthesileia, als er ihren Körper von der Rüstung befreit (Prop. 3,11,13–16). Gleichwohl stellt die Gewalt weiterhin das beherrschende Element in der Beziehung zwischen Heros und Amazone dar. So verzichtet Vergil in der *Aeneis* auffälligerweise darauf, das freundschaftliche Verhältnis zwischen Trojanern und A. zu beleuchten, um statt dessen in Camilla eine a. haften Figur zu erfinden, die sich den Trojaflüchtlingen entgegenstellt (Verg. Aen. 11,535–833).

B.1.2. Bildende Kunst

Darstellungen kämpfender A. sind in der ant. Kunst weit verbreitet [2]. Sie bilden seit dem 6. Jh. v. Chr. einen beliebten Gegenstand der Vasenmalerei. Im 5. Jh. v. Chr. erscheinen sie auf den Friesen und Metopen öffentlicher Gebäude und Tempel, z. B. des Athener Schatzhauses in Delphi (um 490 v. Chr.), des Zeus-Tempels in Olympia (um 460 v. Chr.) und des Parthenon in Athen (447–438 v. Chr.). Bevorzugtes Thema der Darstellungen sind die Amazonomachien des Herakles und des Theseus. Sie versinnbildlichen die erfolgreiche Behauptung der griech. Polis gegenüber der barbarischen Gefahr. In der röm. Kunst sind A. v. a. auf Sarkophagreliefs dargestellt.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

B.2.1. Literatur

In der christl. Spätantike verliert der A. mythos zeitweilig sein ambivalentes Ansehen. Der einseitig als barbarisch gezeichnete Charakter der A. steht nun im Zentrum der Aufmerksamkeit. Vor dem Hintergrund einer neuen, das Ideal der Jungfräulichkeit betonenden Auffassung der Sexualität werden die A. abschreckenden Exempeln zügelloser Lust. In diesem Sinne vergleicht Tertullian seinen Gegner in einer antihäretischen Streitschrift mit einer wilden Amazone (Tert. adversus Marcionem 1,1,4).

Das ant. ethnographische Wissen über die A. wird v. a. durch Orosius (*Historiae adversus paganos* 15,1,15) und Isidor von Sevilla (Isid. orig. 9,2,62–64) in die ma. Literatur weitergegeben. Es findet Eingang in das my-

thogr. und historiographische Schrifttum, entfaltet seine stärkste Ausstrahlung jedoch in den Troja- und Alexanderromanen, die aus spätant. Quellen – den Trojaerzählungen der »Schwindelautoren« Dictys Cretensis und Dares Phrygius sowie dem Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes – schöpfen. Das Bild der A., das darin gezeichnet wird, ist zwiespältig: Einerseits findet die im frühen Christentum angelegte Tendenz zur Bestialisierung der kriegerischen Frauen ihre Fortsetzung, andererseits gibt es aber auch Bestrebungen, die A. im Lichte des höfischen Wertesystems und des christl. Jungfräulichkeitsideals einer positiven Umdeutung zu unterziehen. Benoît de Sainte-Maure *Roman de Troie*, die Grundlage aller späteren ma. Trojabearbeitungen, bietet dafür ein gutes Beispiel. Benoît schildert Féménie, die orientalische Heimat der A., als ein fernes Land, das noch nie von einem Mann betreten wurde (23127–23356). Das Land verweist somit auf den jungfräulichen Charakter seiner Bewohner, der laut Benoît ihre außerordentliche Tapferkeit begründet. Penthesileia wird in diesem Sinne zu einem Ausbund an ritterlichem Edelmut und keuscher Sittenstrenge stilisiert. In ganz ähnlicher Weise idealisiert Rudolf von Ems die Lebensform der A. in seinem *Alexanderroman* (1230–1235). Die gegenläufige Tendenz kommt im *Liet von Troje* (1190–1217) des Herbort von Fritzlar zur Geltung, wo die A. als vom Teufel besessene Wilde geschildert werden [3. 421–423].

Im späten MA findet der A. mythos Aufnahme in das didaktische Schrifttum. G. Boccaccios *De mulieribus claris* (1361/62), eine Sammlung von Frauenbiographien, enthält auch die Portraits berühmter A. Königinnen. Sie werden nicht bloß als Exempel der Tapferkeit aufgeführt, sondern als Beispiele für die erstaunliche Wirkung ausdauernder Übung, die schwache Frauen in starke Kämpferinnen zu verwandeln vermag. Boccaccios Sammlung bildet die Vorlage für Christines de Pizan *Le Livre de la cité des dames* (1404/05), eine gegen misogynie Tendenzen gerichtete Streitschrift. Christine ist wohl die erste Frau, die über die A. schreibt [7. 64]. Bei ihrem Versuch, den A. mythos patriarchalischer Vereinnahmung zu lösen, knüpft sie zwar an die Tendenz des höfisch-ritterlichen Idealismus der Kämpferinnen an, verleiht die A. aber insofern eine neue Wendung, als sie den kollektiven Zusammenhalt des Frauenreiches betont. Das Gemeinwesen der A. wird so zum Vorbild für die von der Autorin selbst zu errichtende allegorische Stadt, die eine Vielzahl individueller Frauenportraits zu einem Gesamtbild weiblicher Geisteskraft zusammenschließen soll.

B.2.2. Bildende Kunst

A.darstellungen sind in der ma. Kunst äußerst selten. Erst im Übergang vom MA zur Nz. tauchen vermehrt Bildnisse von A. auf, v.a. in Handschriften- und Buchillustrationen [8. 625]. Bevorzugtes Motiv ist – der großen Popularität der ma. Trojaromane entsprechend – der Kampf zwischen *ʔPenthesileia* und *ʔAchilleus*.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die Rezeption des A.mythos fand ihren Höhepunkt in der Renaissance. Die Gründe dafür sind vielfältig und komplex: Der Zerfall der ma. *ordo*-Strukturen erzeugte *■ ■ ■ ■* Aufmerksamkeit für Phänomene, die sich den Ordnungsschemata widersetzen; die »Entdeckung« Amerikas beförderte diese Tendenz und rief verstärktes Interesse an fremden Lebensformen hervor; die humanistische Rückbesinnung auf die Antike machte die ursprünglichen Quellen des A.mythos wieder zugänglich und erzeugte zugleich ein Bewußtsein für die historische Alterität der ant. A. Schließlich hatten die ma. Troja- und Alexanderromane einer Popularisierung des A.mythos vorgearbeitet, der sich einen festen Platz in der kollektiven Phantasie der Europäer erobert hat. Davon zeugen die volkstümlichen Ritterromane des 15. und 16. Jh., nicht zuletzt der *Amadis de Gaula* und seine Fortsetzungen, in denen die Amazonomachie ein immer wiederkehrendes Motiv darstellt, *■* etwa in G. R. Montalvos *Las Sergas de Esplandián* (1521), dem fünften Band des *Amadis*-Zyklus, in dem die orientalische A.königin Califia durch den Helden Esplandián überwunden und zum christl. Glauben bekehrt wird.

In den großen Versen der Renaissance zeitigt die Zähmung der A. ein weniger eindeutiges Ergebnis. Das liegt v.a. daran, daß die Epiker weniger *■* der Frauengemeinschaft als *■* der Gestalt der heldenhaften Einzelkämpferin interessiert sind. Bradamante und Marfisa in M. M. Boiardos *Orlando innamorato* (1486) und L. Ariostos *Orlando furioso* (erstmalig 1516), Clorinda in T. Tassos *La Gerusalemme liberata* (1575), Britomart in E. Spensers *The Faerie Queene* (1590–96): Sie alle sind wehrhafte A., die aber über keine Anbindung *■* ein weibliches Kollektiv mehr verfügen. In der Vereinzelung der A.kämpferin spiegelt sich die Emanzipation des autonomen Subjekts der Nz. wider. So wird Marfisa *■ ■ ■ Orlando furioso* – anders als die christl.-europ. Komplementärfigur Bradamante – *■ ■ ■* Ende nicht durch Heirat in die patriarchalische Ordnung integriert. Vielmehr beharrt sie auf ihrer Unabhängigkeit: »Ich bin nur *mein* und kenne keine Oberrn, / Und *wir* mich will, muß mich von *mir*

erobern« (26,79). Marfisa weigert sich, sich einem Mann unterzuordnen, aber auch einer reinen Frauengesellschaft will sie sich nicht eingliedern. Eines ihrer Abenteuer führt sie in die A.stadt Lajazzo, wo man sie gerne als geachtete Mitbürgerin aufnehmen würde (20,78f.). Doch Marfisa zieht es vor, ein freies Wanderleben *■ ■* führen. Sie ist – hierin den ant. A.heldinnen nicht unähnlich – eine ambivalente Grenzgängerin zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit, Orient und Okzident, Eros und Gewalt. Der Preis für diese Vertiefung der individuellen A.figur ist der Geltungsverlust des Frauenstaats, der als myth. Gegenbild der patriarchalischen Ordnung verblaßt.

Eine bes. Rolle spielt der A.mythos in der Literatur, die im Zusammenhang mit der »Entdeckung« Amerikas entstanden ist. Die A. bilden einen traditionellen Bestandteil der alteurop. Xenographie. Es überrascht daher nicht, daß in den Reiseberichten der frühen Amerikafahrer (Ch. Kolumbus, A. Vespucci, H. Cortés) neben anderen Fabelwesen auch A. auftauchen. Doch die A. besitzen für die Vorstellungen, die sich die Europäer von der Neuen Welt machen, eine privilegierte Bedeutung. Seit der span. Eroberer F. de Orellana auf seiner Expedition in das Innere Südamerikas – wie sein Begleiter G. de Carvajal in seinem Reisebericht *Descubrimiento del Río de las Amazonas según la relación de Fr. Gaspar de Carvajal* (1543) behauptete – auf leibhaftige A. stieß, galt Amerika als die Heimat der kriegerischen Frauen, was sich u.a. in der Benennung des von Orellana erkundeten Amazonasstromes niederschlug. Das Land selbst gewann für die Europäer ein a.haftes Ansehen. Die patriarchalische Inbesitznahme eines Frauenkörpers wird *■ ■ ■* Metapher für das koloniale Unterfangen. In diesem Sinne charakterisiert der engl. Abenteurer Sir W. Raleigh das von ihm erforschte Guyana als *■* Countrey that hath yet her Maydenhead« [10. 115]. Einen anderen Aspekt der amazonischen Verführungskraft Amerikas beleuchtet der Spanier Tirso de Molina in seinem Drama *Amazonas ■ las Indias* (1635). Das Stück zeigt Gonzalo Pizarro und seinen Gefährten Carvajal im Kampf mit den amerikan. A., deren Anführerinnen sich in die Konquistadoren verlieben, ihnen die Herrschaft über ihr Land und dessen große Reichtümer anbieten – als Preis dafür, daß sie den Dienst für die span. Krone quittieren. Doch Pizarro hält seinem König die Treue. Er widersteht somit der Versuchung, sich auf eine fremde Lebensform einzulassen und das koloniale Projekt zugunsten einer Vermischung der Kulturen aufzugeben.

Im 18. Jh. wendet sich die aufklärerische Mythenkritik verstärkt der Frage nach dem realgeschichtlichen Wahrheitsgehalt der A.sagen zu. Der frz. Historiograph C.-M. Guyon stellt in seiner *Histoire des Amazonas* (1741) alle überlieferten Zeugnisse über die A. zu-

sammen und gründet darauf seine Überzeugung von der tatsächlichen Existenz des Frauenvolks. Der Ethnolog J.-F. Lafitau berichtet in *Mœurs des sauvages américains* (1726), daß er bei den Huronen und Irokesen Reste einer gynaiokratischen Verfassung vorgefunden habe, die es ihm glaubhaft erscheinen lassen, daß die amerikan. Indianer Nachfahren der ant. A. seien. Die Protagonisten der Aufklärung äußern sich jedoch sehr viel skeptischer. Voltaire beschreibt in seinem *Dictionnaire philosophique* (1764) unter dem Stichwort »amazones« das weibliche Geschlecht zwar als des individuellen Heroismus fähig, zweifelt jedoch *■ ■* der Möglichkeit eines von Frauen geleiteten Staatswesens. Er bekräftigt somit die in der Renaissance vollzogene Abwertung des Frauenkollektivs. Ihr versucht die frz. Autorin M.-A. Du Boccage mit ihrer Tragödie *Les Amazones* (1749) entgegenzuwirken. Bei Du Boccage wird *ʔTheseus* von den A. geschlagen und gefangen genommen. Die A.königin Orithie verliebt sich in ihn. Den Konflikt zwischen dem Gesetz des A.staates und ihrer persönlichen Neigung zu Theseus kann sie *■ ■ ■* Ende nur durch Selbstmord auflösen. Dieser heroische Akt sichert aber den Fortbestand des A.reiches, denn er macht den Weg für die Herrschaft Menalippes frei, die sich rückhaltlos mit dem A.gesetz identifiziert. Du Boccage versucht mithin, den Gegensatz zwischen individuellem weiblichem Heroismus und männlicher Regierungskunst als nichtig zu erweisen.

B.3.2. Bildende Kunst

In der Kunst der Renaissance treten A.darstellungen wieder häufiger auf. Die Künstler orientieren sich dabei unmittelbar an ant. Vorlagen, insbes. *■ ■* röm. Sargreliefs. Das hat *■ ■ ■* Folge, daß die Weiblichkeit der A. und ihre erotische Ausstrahlung, die in den ma. Darstellungen verloren gegangen waren, wieder verstärkt *■ ■ ■* Geltung gelangen. Anders als die Literatur hat die Bildende Kunst der Renaissance jedoch kein Interesse an der Figur der Einzelkämpferin; ihr bevorzugtes Sujet ist die Amazonomachie, wie sie etwa in den Fresken G. Romanos im Palazzo del Tè in Mantua (1527–1528) sowie in den Gemälden von P. Schoubroeck (*Amazonenschlacht*, 1603, Dresden, Gemäldegalerie) und P. P. Rubens (*Amazonenschlacht*, 1615, München, Alte Pinakothek) präsentiert wird. Rubens verlegt den Kampf zwischen Antiope und *ʔTheseus* *■ ■* eine Brücke über den Thermodon, die den Rückzug der A. hemmt und eine starke Intensivierung des Kampfgeschehens motiviert. In dem Blick, den die *■ ■ ■* den Griechen umringte Antiope auf ihren Widersacher Theseus wirft, erfahren die aufgestauten aggressiven Emotionen noch einmal eine höchste Verdichtung, während sich darin zugleich be-

reits der Umschlag von Haß in Liebe und somit die Zähmung der Amazone durch den männlichen Heros ankündigt.

B.3.3. Musik und Tanz

Im 17. und 18. Jh. wird die Amazonomachie zu einem populären Opersujet. Die älteste A.oper stammt von F. Cavalli (*Veremonda l'Amazzone di Aragona*, Libretto: G. Strozzi, 1652). Weitere Beispiele sind A. Scarlatti (*L'Amazone corsara, ovvero L'Avilda*, Libretto von G. C. Corradi, 1689) und A. Vivaldi (*Ercole su l' Termodonte*, Libretto: G. F. Bussani, 1723). W. A. Mozarts komische Oper *Il regno delle Amazoni* (Libretto: G. Petrosellini, 1783) blieb unvollendet. Eine der frühesten Bearbeitungen des A.mythos für die Tanzbühne geht auf C. Cannabich zurück, dessen Komposition von É. Lauchery choreographisch umgesetzt wurde (*L'amour vainqueur des Amazones*, Ballet, 1775).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Die polarisierende Neukodierung der Geschlechtercharaktere im anthropologischen Diskurs des 18. Jh. hat zur Folge, daß kriegerisches A.tum zunächst außerhalb des Vorstellungsbereichs der entstehenden bürgerlichen Literatur verbleibt. Die *■ ■ ■ ■ ■* A., die in C. F. Weißes *Amazonen-Liedern* (1762) auftreten, sind nicht mehr selbst *■ ■ ■* Kampfgeschehen beteiligt, sondern spornen die ihnen durch Liebe verbundenen männlichen Kriegsteilnehmer zur Tapferkeit an. Die Figur der Natalie *■ ■ ■* J. W. von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) wird *■ ■ ■ ■* als Amazone bezeichnet, steht aber nicht einmal mehr metaphorisch mit dem Kriegswesen in Verbindung. Umso schockierender wirkt die brutale Kriegswirklichkeit, die H. von Kleist in seiner A.tragödie *Penthesilea* (1808) auf die Bühne bringt (vgl. *ʔPenthesilea*, B.4.1.). Kleist akzentuiert den kriegerisch-gewalttätigen Charakter der A., indem er seine Penthesilea in einer Mischung von Haß und Liebesverlangen *ʔAchilleus* kannibalisieren läßt (vv. 2991–2998). Dieser barbarische Akt wird nicht bloß *■ ■ ■* der persönlichen Dynamik der Beziehung zwischen den Protagonisten, sondern auch *■ ■ ■* der spezifischen Verfaßtheit des A.staates abgeleitet, dessen Entstehung in einem Rückblick ausführlich nachgezeichnet wird (vv. 1912–2087). Kleist konstruiert eine Parallele zwischen der Staatsgründung der A. und dem Revolutionsgeschehen in Frankreich, in dem einige weibliche Parteigängerinnen des Umsturzes sich tatsächlich mit den A. identifizierten [7. 164].

Kleists A.deutung wirkt aufgrund ihrer Radikalität erst im 20. Jh. nach, etwa in S. Schütz' Drama *Die*

Amazonen (1978). Einen größeren Einfluß auf das A.bild der Moderne hat zunächst das geschichtsphilosophische Modell, das J.J. Bachofen in seiner Studie über *Das Mutterrecht* (1861) entwickelt. Bachofen behauptet, daß den patriarchalischen Herrschaftsformen Griechenlands und Roms historisch eine Phase der Frauenherrschaft vorangegangen sei. Das A.tum wird dabei als eine **entartete**, aber für den geschichtlichen Fortschritt notwendige Form des Matriarchats interpretiert. Diese Verbindung von A.tum und Matriarchat dominiert die literarischen und philosophischen Darstellungen des Frauenstaats im 20. Jh. Bachofens Konzept findet in den unterschiedlichsten weltanschaulichen Kreisen Aufnahme – sowohl bei Anhängern der sozialistischen Gesellschaftstheorie als auch bei Vertretern der Lebensphilosophie. Aus ironischer Distanz wird dagegen in G. Hauptmanns Roman *Die Insel der Großen Mutter* (1924) und in I. Langners Farce *Die Amazonen* (1932) betrachtet. Langners Werk steht im Kontext des frühen Feminismus, der – z. B. B. Eckstein-Diener in ihrer kulturhistorischen Abhandlung *Mütter und Amazonen* (1932 unter dem Pseudonym Sir Galahad veröffentlicht) – den Versuch unternimmt, das Matriarchatskonzept für den Kampf um Frauenrechte zu instrumentalisieren. Die feministische Matriarchatsdebatte lebt in den 1970er Jahren im Zuge der neuen Frauenbewegungen wieder auf. So orientiert sich die amerikan. Schriftstellerin A. Rich in ihrem Essay *Of Woman Born* (1976), der eine nicht-patriarchalische Konzeption der Mutterschaft entwirft, am Leitbild der A. Den radikalsten Versuch, den A.mythos für eine feministische Utopie in Anspruch nehmen, unternimmt jedoch die frz. Autorin M. Wittig in *Les Guérillères* (1969). Ihre A. sind im Kampf gegen die Vorherrschaft der Männer zum Äußersten bereit: »Die Frauen sagen, [...] daß von den Tieren sie nicht essen könnten, daß jedoch von dem Manne, ja, sie es können« [11. 99]. In diesem Text kommt die zugleich archaisch und modern anmutende Unbedingtheit der kleistschen A. wieder zur Geltung.

B.4.2. Bildende Kunst

Während die A. in der Kunst des 18. Jh. nur wenig Interesse finden, avancieren sie im 19. Jh. zu einem beliebten Gegenstand der Malerei und der Plastik. Die Kämpferinnen, die A. Feuerbach in seiner *Amazonenschlacht* (1873, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) vorführt, erscheinen klassizistisch gebündelt, ja leblos und apathisch, wohingegen F. Stuck ihnen in seinen A.bildern bacchantische Züge verleiht (z. B. *Kämpfende Amazone*, 1897, München, Lenbachhaus). Stuck nähert die Amazone dem Typus der *femme fatale* an; zu diesem Zweck löst er die sinnlich-verführerische Einzelfigur aus dem kämpfenden Kollektiv her-

In solcher Vereinzelung erscheint die Amazone auch als ein geeignetes Sujet für die Plastik, wie sie u. a. L. Tuailon schuf (*Amazone zu Pferd*, 1890–1895, Berlin, Museumsinsel). Im 20. Jh. wird das A.motiv v. a. von Künstlern des Expressionismus (M. Beckmann, O. Kokoschka) und des Surrealismus (G. de Chirico, M. Ernst) aufgegriffen.

B.4.3. Musik und Tanz

Der A.mythos bleibt auf den Opern- und Tanzbühnen des 19. Jh. präsent, wie die Werke É.-N. Méhuls (*Les Amazones, ou La fondation de Thèbes*, Oper, 1811, Libretto: V.-J. E. de Jouy) und J.-J. Perrots (*The War of the Women*, Ballett, 1852, Musik: C. Pugni) demonstrieren. In der zweiten Hälfte des 20. Jh. wird das A.sujet verstärkt von Frauen bearbeitet. Eine Vorreiterrolle übernimmt noch im 19. Jh. die frz. Komponistin C. L. S. Chaminade (*Les Amazones*, Choralsymphonie, 1890). Es folgen die neuseeländische Komponistin D. Q. Buchanan (*Amazon Grace, or, The Truth about the Amazons*, Oper, 1975) und ihre amerikan. Kollegin J. Tower (*Amazon I*, Quintett, 1977; *Amazon II*, Musik für Kammerorchester, 1979).

B.4.4. Film und Comic

Der A.mythos besitzt in der populären Kultur des 20. Jh. einen festen Platz. Zwar liegen in Gestalt der Broadwayverfilmung *The Warrior's Husband* (USA 1933, Regie: W. Lang) und des Tarzanstreifens *Tarzan and the Amazons* (USA 1945, Regie: K. Neumann) auch Kinoverionen des A.mythos vor, doch die bevorzugten Medien seiner Verbreitung sind der Comic und das Fernsehen. Männlichen Superhelden wie *Superman* werden mit Figuren wie *Wonder Woman* oder *Bionic Woman* schon früh weibliche Pendanten übergestellt. Der amerikan. Psychologe W. M. Marston hat die von ihm erfundene Comicgestalt *Wonder Woman* (1941) explizit mit einer ant.-amazonischen Herkunftsgeschichte versehen. *Wonder Woman* wurde 1974 für das Fernsehen verfilmt, doch erst jüngere Produktionen wie die erfolgreiche Serie *Xena: Warrior Princess* (1995–2001) verschafften dem A.mythos eine starke Fernsehpräsenz. Die A.prinzessin Xena wird als die Verkörperung eines neuen Typus der Superheldin angesehen, die ihre Unabhängigkeit um keinen Preis – auch nicht um den der Liebeserfüllung – aufzugeben bereit ist [6. 160–176].

→ *Achilleus; Herakles; Penthesileia; Theseus*

Forschungsliteratur

[1] J. H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, 1995

[2] D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, 1957
 [3] C. Brinker-von Heyde, »Ez ist ein rehtez wiphere«. Amazonen in mittelalterlicher Dichtung, in: PBB 119, 1997, 398–424 [4] P. DuBois, *Centaur and Amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, 1991
 [5] M. Fuhrmann, Christa Wolf und Kleists »Penthesilea«. Der Amazonenmythos und das Problem des Matriarchats, in: *Neohelicon*, 25/2, 1998, 155–176 [6] S. A. Inness, *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*, 1999 [7] A. W. Kleinbaum, *The War against the Amazons*, 1983 [8] O. Schmitt, *Amazonen*, in: RDK 1, 1937, 624–626 [9] W. B. Tyrrell, *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking*, 1984.

Zitierte Quellen

[10] W. Raleigh, *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana [...]*, Performed in the Year 1595, hrsg. von R. H. Schomburgk, 1848 [11] M. Wittig, *Die Verschwörung der Balkis. »Les Guérillères«*, dt. Übers., 1980.

Christian Moser (Amsterdam)

Amor s. Eros

Amphitryon und Alkmene

(Ἀμφιτρυών, Ἀλκμήνη; lat. Amphitruo, Alcmena)

A. Mythos

Am., thebanischer Feldherr, Sohn des Alkaios und Enkel des ἸPerseus, des Königs von Tiryns und Gründers von Mykene, wirbt um Al., die Tochter Elektryons, eines Bruders von Alkaios und Nachfolgers des Perseus als König. Um Al. zur Frau zu erhalten, muß Am. Elektryon im Kampf gegen die Söhne des Taphiers (Teleboers) Pterelaos beistehen, der gleichfalls ein Nachkomme des Perseus ist. Im Kampf fallen die Söhne des Elektryon wie des Pterelaos. Am. erhält Al. eine Frau, darf die Ehe aber erst vollziehen, wenn er den Tod der Elektryonsöhne an den Taphiern gerächt hat. Am. tötet versehentlich (in manchen Versionen auch im Streit) seinen Schwiegervater durch eine Keule, die er nach einem Rind geworfen hat, und muß mit Al. fliehen. In Theben nimmt ihn Kreon auf und entsühnt ihn. Um Kreon zur Teilnahme am Rachezug gegen die Taphier zu gewinnen, muß Am. Theben von einer Füchsin befreien, der jeden Monat ein Kind ausgesetzt werden muß. Am. gewinnt hierfür Kephalos, dessen Hund Lailaps von ἸZeus die Fähigkeit erhalten hatte, jede Beute zu fangen, die er verfolgt (ἸKephalos und Prokris). Die Füchsin steht aber unter dem Schutz ἸHeras und ist nicht zu fangen. So ist für die Jagd kein Ende abzusehen, was Zeus dadurch löst, daß er beide Tiere in Stein verwandelt. Der Zug gegen die Taphier gelangt erst durch einen Verrat der Tochter des Pterelaos, die sich in Am. verliebt hatte, zum Sieg. Am. läßt die Helferin gleichwohl hinrichten und kehrt, nachdem er die Beute unter den Verbündeten verteilt hat, nach Theben zurück, um nun die Hochzeit mit Al. vollziehen.

Während seiner Abwesenheit hat Zeus jedoch in der Gestalt des Am. mit Al. in einer auf sein Geheiß über die normale Zeit ausgedehnten »langen Nacht« (*nyx makrá*) den ἸHerakles gezeugt. Auch Am. teilt das Lager mit Al., in frühen Versionen ohne daß dem Paar die Täuschung bewußt wird; in späteren Versionen erfährt Am. von dem Doppelgänger, beschuldigt Al. des Ehebruchs, bedroht sie mit dem Tod, wird aber von Teiresias über das Geschehen aufgeklärt.

Al. gebiert Zwillinge, von Zeus den Herakles, von Am. den Iphikles. Hera wirft den Zwillingen zwei Schlangen auf ihr Lager; Herakles erwürgt sie und offenbart damit, daß er der Sohn des Gottes ist. In anderen Versionen unternimmt Am. diese »Schlangenprobe« als eine Art Vaterschaftstest. Am. lebt weiter in Theben, fällt zuletzt in einem Krieg gegen die Minyer.

Al. wird, nachdem Herakles' Dienst bei Eurystheus, einem weiteren Perseusenkel, beendet ist, von diesem aus Tiryns verbannt. Nach Herakles' Tod wird sie vom Athener Demophon aufgenommen, der Eurystheus besiegt. Danach lebt Al. in Theben, wo sie stirbt. Ins Elysium versetzt, wird sie mit Rhadamantys vermählt, einem der Söhne des Zeus und der Europa, der, wie sein Bruder Minos, großer Gesetzgeber und Rechtspfleger auf Kreta gewesen war.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Der Am.-Al.mythos gehört zu einem im ägyptisch-mesopotamisch-ägäischen Raum verbreiteten Motivfeld, in dem, durch Vorstellungen von Gottkönigtum untermauert, heilbringenden Heroen eine göttliche Abkunft oder eine durch göttliche Propheetien herausgehobene Zeugung zuerkannt wird. Alt-ägyptisch – nachgewiesen durch Reliefs und Inschriften an Tempeln der Hatschepsut (1490–1468 v. Chr.) in Der el-bahri sowie des Amenophis III (1402–1364 v. Chr.) in Luxor – ist die Vorstellung, daß Amun, der höchste Gott, geführt von Thot, dem ägyptischen ἸHermes, in der Gestalt des Pharao mit der Königin den Thronfolger zeugt. Danach offenbart er sich als Gott und verkündet die zukünftige Größe des Thronfolgers [1]. Dem mesopotamisch-ägäischen Raum gehören Erzählungen an, die einem mit übermenschlicher Kraft ausgestatteten Helden, der die Menschheit von Plagen befreit, eine Art göttliche Abkunft zuschreiben. So zeigt die ἸHerakles-Figur viele verwandte Züge mit der – früher anzusetzenden – alttestamentarischen Simsonerzählung (*Richter* 11–16).

Innerhalb dieses Motivfeldes zeigt der Am.-Al.mythos zwei Besonderheiten. Zum einen zögert ἸZeus seine Selbstoffenbarung nach dem Beischlaf noch einige Zeit hinaus, wodurch ermöglicht wird, daß Al. in den Verdacht des Ehebruchs gerät und das Paar in ein tiefes Zerwürfnis gestürzt wird. Diese Vorgänge am »Morgen danach« rücken das Geschehen in einen tragischen Horizont. Zum andern wird der Nacht der Zeugung besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ihre Dauer wird in ant. Aneignungen des Mythos immer weiter ausgedehnt: Die Länge der Liebesnacht soll offenbar die alle Maße sprengende Kraft

des gezeugten Helden begründen. Fassungen mit diesem Akzent enden mit der Zwillingsgeburt. Die »lange Nacht« der Liebe kann auch für sich genommen werden und so Phantasien einer alle Grenzen sprengenden Lust Raum geben. Das schafft eine Disposition für Komik, denkt man an die Herkunft der Komödie aus Akten dionysischer Entgrenzung (ἸDionysos). Im Gefolge der Komik des Freisetzens unterdrückter Lust findet auch Komik des Verlachens Eingang in den Mythos – ein seltener Fall in den griech. Götter- und Heroengeschichten –, wobei es am nächsten liegt, den betrogenen Ehemann zur komischen Figur zu machen. Lange Zeit bleiben tragische und komische Behandlung des Stoffes geschieden; Plautus führt in seinem *Amphitruo* beides zusammen und stellt dies mit dem Anspruch des Neuerertums in den Prologversen Merkurs (ἸHermes) durch den Neologismus »tragicomoedia« auch heraus.

In der *Ilias* (Hom. II. 19) werden die Umstände der Geburt des ἸHerakles, in der *Odyssee* (Hom. Od. 11) das Beilager des Zeus mit Al. erwähnt. Im Al.abschnitt des Hesiod zugeschriebenen *Schildes* (Hes. scut. 1–56) aus dem 6. Jh. v. Chr. sind die wesentlichen Bestandteile des Mythos schon in der Handlungsfolge gegeben, die sich weitgehend durchgesetzt hat. Plautus weicht hiervon ab, aber die Abweichungen wurden nicht übernommen (s. u.). Die Alerzählung des »Schildes« preist Al.s Schönheit, Geist, erotischen Reiz und ehrenhaften Sinn. Sie habe wie keine andere Frau dem Gatten Ehre gegeben; ihrem Gatten sei sie in die Fremde gefolgt, obwohl dieser ihren Vater (im Zorn) erschlagen habe; v. a. aber habe Zeus ihre Treue damit anerkannt, daß er die Gestalt des Gatten angenommen habe, um das Lager mit ihr zu teilen. Noch in der Nacht dieses Beilagers sei Am. zurückgekehrt und habe die restliche Nacht mit der Gattin verbracht. Da von keiner Irritation bei Am. oder Al. die Rede ist, setzt die Erzählung voraus, daß der Gott in der Gestalt des Gatten bei Al. gelegen habe. Die Täuschung wird nicht explizit benannt; sie kann eine Geschichte des Begehrens und seiner Erfüllung gegeben werden, in der Menschen- und Gottesliebe konfliktfrei zusammengehen. Die Implikationen der Handlung des Gottes müssen hier nicht reflektiert werden: der Betrug an Al., die Verstörung ihrer Gattenliebe, die Entehrung Am.s, die Erniedrigung des Gottes, der sich einem Schein überantworten muß, um die Liebe der menschlichen Frau zu erlangen. Eben solche Reflexionen über Selbsterfahrung und Erfahrung des Anderen in der Liebe machen dann die so überaus produktive Aneignung dieses Mythos aus.

Das Motiv eines Geschenks für Al. (der goldene Becher des überwundenen Pterelaos), das zum rätselhaft zwischen ἸZeus und Am. flottierenden Zeichen der Authentizität bzw. Nicht-Authentizität des Gat-

ten werden wird, ist erstmals durch die Kypseloslade aus der Zeit um 600 v. Chr. bezeugt (s. u. B.1.2.). Pindar erwähnt in der 10. *Nemeischen Ode* (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) die Verwandlung des Zeus in die Gestalt Am.s erstmals ausdrücklich. Der Athener Geschichtsschreiber Pherekydes (5. Jh. v. Chr.) zeigt alle bisher genannten Motive versammelt; sein Werk ist allerdings nur in Fragmenten und indirekten Zeugnissen überliefert. Aufschluß über das Geschehen gibt hier nicht der Gott, sondern Teiresias.

Von den drei großen attischen Tragödiendichtern und von zwei Dichtern der Alten attischen Komödie sowie einer Reihe weiterer griech. wie lat. Dichter weiß man, daß sie den Am.-Al.mythos dramatisiert haben. Die Stücke sind jedoch nicht erhalten, oft ist nur der Titel bekannt [11]; [6]. Die für Euripides bezeugte Al.tragödie läßt sich in Grundzügen rekonstruieren, da sich ein Bild auf einem Paestaner Glockenkrug (ca. 350/30 v. Chr.) offenbar hierauf bezieht (s. u. B.1.2.).

Das Motiv der Maskierung des Gottes in der Gestalt des Gatten entfaltet im Mythos selbst schon die Vorstellung des Theatralischen. ἸZeus spielt, in der Gestalt Am.s, Al. etwas vor, ebenso Merkur (ἸHermes) in der Gestalt des Sosias sowohl diesem als auch Am. Diese konstitutive Theatralität des Am.-Al.mythos ist wohl der Grund für das erstaunliche Phänomen, daß es, seit die ersten Dramatiker sich des Stoffes angenommen haben, nahezu keine Gestaltung des Mythos mehr in anderen literarischen Gattungen gibt. Das Theaterspiel auf der realen Bühne öffnet sich in den Am.-Al.dramen ständig zum Spiel im Spiel. Das Spielwissen ist dabei ungleich verteilt. Die göttlichen Figuren haben es und geben es in Monologen oder im Beiseite-Sprechen auch immer wieder kund. Der Zuschauer sieht einen Schauspieler, der einen Gott vorstellt, der einen Menschen vorstellt. Al., Am. und die Diener haben dieses Spielwissen nicht. Sie werden mit ihren realen Wünschen, Ängsten und Hoffnungen in ein Spiel anderer hineingezogen. Das läßt sich einem regelrechten »Theater der Grausamkeit« entfalten. Zum Spiel im Spiel führt noch eine zweite Implikation des Mythos. Wenn der Gott auf dem Theater einen Auftritt haben soll, ist dies nicht anders denkbar, als daß er sich in eine menschliche Gestalt verkleidet; denn nur so, d. h. nur theatralisch, kann der Gott, das Unendliche, »gesehen« und erfahren werden. Das verlangt eine reziproke Antwort auf der Seite des Menschen. Daß sich der Gott für die Liebesvereinigung in Menschengestalt maskieren muß, besagt für die Betroffene, im sexuellen Verkehr mit dem Menschen Gott erfahren zu können oder – bei H. von Kleist (s. u. B.4.1.) – sie sollen. Die Theatralität des Mythos macht weiter verständlich, daß sich die musikalische Rezeption des Mythos auf Opern beschränkt, zu-

gleich scheint diese Theatralität die Bildenden Künstler auf Distanz halten, denn es gibt nahezu keine bildnerischen Gestaltungen des Mythos.

Das Fortwirken des Am.-Al.mythos ist vom 2. Jh. v. Chr. bis in das 17. Jh. n. Chr. eine Geschichte der Rezeption von Plautus' Komödie *Amphitruo* [8]; [10]. Das Stück entstand ca. 200 v. Chr.; es gehört zur »Palliata«, d. i. der Spielart der röm. Komödie, bei der Milieu und Kostüm der griech. Vorlage beibehalten werden. Plautus liebt drastische komische Effekte und zeigt viel Wortwitz. Die Diener oder Sklaven sind bei ihm wichtige Handlungsträger. Die Zeit der Handlung ist ungewöhnlich: nicht die erste Liebesnacht des Gottes mit der Frau, sondern die Nacht vor der Niederkunft Al.s. Am. hat als erster das Lager mit Al. geteilt, drei Monate später Jupiter. Schon in Plautus' Zeit wußte man, daß eine Nachempfangnis nach 3 Monaten unmöglich ist. Jupiter erscheint hier als rücksichtsloser, lüsterner Gott, der mit einer Hochschwangeren ausgiebig sexuellen Verkehr pflegt. Er hält sich, wie Merkur kommentiert, eine »uxor usuraria« (v. 108), eine »Pachtfrau« oder Frau »zum Gebrauch«. Das Stück hat zwischen dem vierten und fünften Akt eine große Lücke. Auf dem Höhepunkt der Verwirrung bricht die Handlung ab und setzt mit dem Blitz und Donner Jupiters wieder ein, die Al.s Niederkunft begleiten, worauf die Dienerin Bromia von den Wundern bei der Geburt der Zwillinge berichtet. Am Ende steht die Theophanie.

Im Prolog stellt Merkur als Neuheit heraus, daß Jupiter nachfolgend Theater spielen werde: »vero novum/nunc proferatur, Iovem facere histrioniam« (»als etwas Neues soll jetzt verkündet werden, daß Jupiter einen Schauspieler abgeben wird«; vv. 89f.). Die Zuschauer sollen Jupiters und Merkurs Agieren als Theater wahrnehmen, darum kündigen beide immer wieder ihre nächsten Aktionen an oder kommentieren sie. Die menschlichen Figuren agieren ohne Spielwissen, mit dem Einsatz ihrer ganzen Person. Sie werden geschlagen, dienen einem lusternen Gott zur Befriedigung, werden in tiefe Identitätszweifel gestürzt (bei Plautus nur Am.; Sosias beharrt auf seiner Selbsterfahrung qua schmerzdem Körper) und werden in ihrer Liebe irritiert. Die göttlichen Spieler schielen ständig zum Publikum, fordern auf, sich am grausamen Spiel zu ergötzen. Strukturell ist das – auf der Ebene der vorgestellten Welt – dasselbe, was dem röm. Publikum bei Gladiatorenspielen geboten wurde: Schaukämpfe, bei denen aber mit dem Einsatz des Lebens gespielt wurde. Neben der Teilhabe an der sexuellen Lust Jupiters, die keine Einschränkung kennt, eröffnet die Komödie dem Zuschauer die Teilhabe an dieser grausamen Lust. Um die Komödie zu retten, beteuern die göttlichen Spieler immer wieder, daß alles gut ausgehen werde.

Weiter befördert die Komödie die Lust der Saturnalien, der Verkehrung von oben und unten. Denn die göttlichen Spieler werden auch bestraft: Jupiter erhält die Liebe Al.s immer nur als Am., Merkur ist in die Gestalt eines häßlichen Sklaven gezwungen. Merkur kündigt das Stück zuerst als Tragödie an, weil Götter darin auftreten; zugleich kann dies auf eine Tragödienvorlage verweisen. Dann verspricht er, aus der Tragödie eine Komödie zu machen, was auch verwirklicht ist, insofern das Stück ein Komödienspiel vorführt, das Lust freisetzt. Zuletzt hebt Merkur auf die Mischung beider Gattungen ab, die »tragicomedia«. Die Akte 1–4 folgen dem Muster der Mythentragödie, d. h. eine tragische Vorgabe wird ins Komische gewendet. Umgekehrt ist im fünften Akt die Handlung weiterhin komisch, während der Sprachton feierlich und stilisiert wird, offenbar tragische Höhe gewinnen soll. Die Dienerin berichtet über die Wundergeburt in immer neuen Wendungen der Vokabel »mira« (Wunder); ihr Name »Bromia« kommt von »Bromios«, einem Beinamen des Dionysos. Hier spricht eine in Ekstase geratene Bacchantin, die Komödie aber entstand aus dem ekstatischen Umzug der Anhänger des Dionysos; geht die Komödie hier in ihren Ursprung zurück. Der Begriff »tragicomedia« ist ein Neologismus, mit dem Plautus die Einmaligkeit seines Stücks betont. Gängig waren die Termini »hilarotragodia« (von »hilarus«: heiter, fröhlich) und »comotragodia«. Die Bildung des Mythos zur Komödie durch forciertes Spielen im Spiel gab dem Stück solche Überzeugungskraft, daß es für nahezu 2000 Jahre Paradigma des Am.-Al.mythos wurde.

B.1.2. Bildende Kunst

Die früheste bezeugte bildliche Darstellung des Mythos ist ein Bilderfries auf der »Kypseloslade« aus der Zeit um 600 v. Chr., die im Heratempel zu Olympia stand und von Pausanias (2. Jh. n. Chr.) beschrieben worden ist. Die relevante Szene zeigte Al., die von einem Mann einen Becher und eine Halskette als Geschenk annimmt. Auf einem apulischen Henkelkrug um 400 v. Chr. nähert sich Am. Al., die sich vor ihm auf einen Altar geflüchtet hat, wird aber durch einen Blitz des Zeus zurückgehalten. Vielgestaltig und detailliert ist dieselbe Szene vom Maler Python auf einem Paestaner Glockenkrug dargestellt (vgl. Abb. 1). Al. sitzt auf einem Altar, vor dem ein Scheiterhaufen errichtet ist, den Am. und Antenor anzünden. Al. hebt eine Hand flehend zum Himmel, wo am oberen Bildteil auf der einen Seite Zeus, auf der anderen Seite Eros die Szene beobachten. Zwei junge Frauen, personifizierte Wolken, schütten aus Krügen Wasser auf das Feuer; Al. ist umrahmt von einem Regenbogen. Die im Prinzip gleiche Szene ist noch auf weiteren Va-

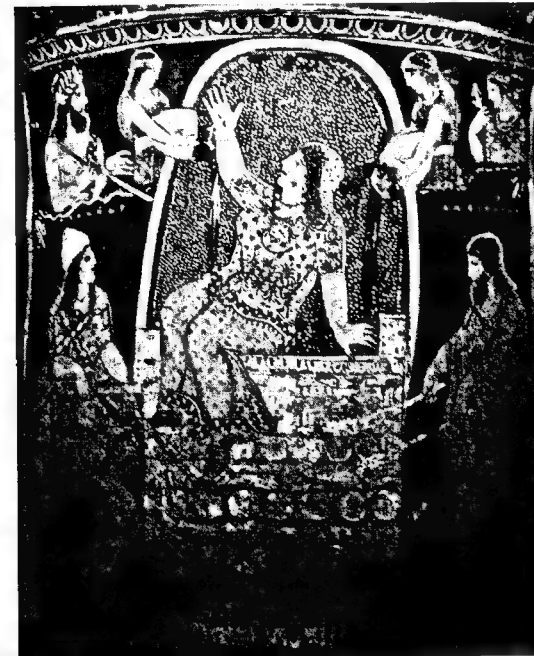


Abb. 1: Alkmene, Paestaner Glockenkrug, ca. 350–325 v. Chr. London, British Museum.

sen umgesetzt. Aus diesen Darstellungen und einer größeren Zahl von Zitaten schließt man, daß hier der dramatische Höhepunkt von Euripides' Al.tragödie gestaltet ist. Als Handlung setzt man an, daß Am. Al. Untreue vorwirft und sie bedroht, sie sich zum Altar flüchtet, dem Am. einen Scheiterhaufen errichtet, Al. durch Brand vom Altar verschrecken oder gar sie zu verbrennen. Zeus läßt als Deus ex machina das Feuer durch einen Regen löschen und klärt Am. über den Hergang auf. Von einer gewaltsamen Auseinandersetzung zwischen den Gatten ist in den vorausgehenden Gestaltungen des Mythos nicht die Rede, so daß man annimmt, daß Euripides dies eingeführt hat. Wie in *Ion* ließe Al. durch die Schuld Gottes unschuldig leiden und Am. das heilige Asylrecht des Altars verletzen.

Auf einem Paestaner Glockenkrug des Asteas (ca. 350–340 v. Chr.) sind wahrscheinlich Zeus und Hermes im Kostüm der Phylaken (Darsteller einer unteritalischen rustikalen Komödienform), dargestellt. Zeus trägt eine Leiter, Hermes eine Öllampe. Zeus blickt nach oben, wo ein Frauenkopf in einem Fenster erscheint, Hermes leuchtet offenbar zu einem Liebesabenteuer. Man bezieht diese Szene auf die Nacht des Zeus mit Al., da von dem unteritalischen Possendichter Rhinton eine Am.komödie bezeugt ist. Die Vase ist vor die Lebenszeit Rhintons (spätes 4. bis frühes 3. Jh. v. Chr.) zu datieren, Rhintons Posse kann aber

eine ältere unteritalische Vorlage haben. Zeus hat auf dem Bild nicht die Gestalt des Am., denn in dieser benötigte er keine Leiter, um Al. zu gelangen. Rhinton war für seine Mythentragödie berühmt, die in dieser Zeit in Unteritalien populär waren. Plautus konnte auf diese Tradition zurückgreifen.

B.2. Spätantike und Mittelalter

Plautus' Stücke wurden wahrscheinlich bis in das 5. Jh. n. Chr. aufgeführt. Sie blieben auch im MA bekannt. Eine Satire über die scholastische Philosophie schrieb im 12. Jh. Vitalis von Blois (Blesensis), wobei er die Konstellation des Am.-Al.mythos zugrundelegte. Der mittellat. Text in Gedichtform ist nach der Dienerfigur *Geta* benannt. Statt sich seiner Frau zu widmen, studiert Am. in Athen Philosophie. Das nützt Jupiter in der Gestalt des Am. bei Al. aus. Am. kehrt zurück, Merkur beweist dessen Diener Geta in kunstvollen Schlüssen, daß er nichts sei. Den eifersüchtigen Am. beruhigt Al. mit dem Argument, die Anwesenheit des anderen Mannes sei nur ein Traum gewesen. Die Satire wurde im 13. und 14. Jh. oft zitiert und verdrängte Plautus' Komödie aus dem Bewußtsein.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Plautus wurde – wie auch Terenz – in der Zeit der Renaissance in Rom häufig aufgeführt. Bes. nahm sich jedoch der Herzog Ercole I. von Ferrara der Am.komödie als Geschichte der Zeugung und Geburt seines Namenspatrons an. Er ließ das Stück durch P. Collenuccio ins Italienische übersetzen und mehrfach (1487 und 1491) mit großem Aufwand in Ferrara auführen. Wenig später hat ein Plautuseditor (wahrscheinlich der Humanist E. Barbaro, 1453–1493) die Lücke im lat. Text ergänzt, daß das Stück bis ins 19. Jh. oft als vollständig überliefert gehalten wurde. Die Übersetzung und die »Vervollständigung« haben dem Stück zu einer Renaissance verholfen. Im 16. Jh. entstanden eine Reihe von Am.dramen, zumeist eng an Plautus angelehnt, in ital., span., portug., frz. und engl. Sprache. Luís de Camões' portug. Komödie (*Os Enfatuões*, ca. 1540–1545) nimmt Jupiters Ziel, Herakles zu zeugen, zurück, stellt stattdessen sein Verlangen nach Al. heraus. Das wird ein Grundzug weiterer Aneignungen des Mythos. Die Verwandlung in die Gestalt Am.s ist hier die Idee Merkurs, nicht Jupiters. Nur auf der Ebene der Menschen situiert L. Dolce (*Il Marito*, 1545) die Komödie, die damit reizlos wird. Ein betrügerischer Lüstling nützt drei Monate lang aus, daß er und sein Diener dem Gatten der begehrten Frau und dessen Diener täuschend ähnlich sehen. Die

Verwirrung kann hier nicht durch Theophanie gelöst werden; stattdessen erläutert ein verschlagener Mönch dem Ehemann, daß ein Poltergeist seine Frau heimgesucht habe, diese aber gleichwohl von ihm, dem Gatten, schwanger sei.

Ein Anklang ■■■ Plautus' Komödien, primär ■■■ *Menaechmi*, aber auch ■■■ *Amphitruo*, ist in W. Shakespeares *Comedy of Errors* (1594) zu erkennen, denn auch hier wird dem Gatten der Zutritt zum eigenen Haus verwehrt und das Doppelgängermotiv auf der Diener-ebene gespiegelt. Die neue Sicht der Antike in der Renaissance erlaubte es, eine Figur wie Herakles mit Christus als Erlöser der Menschen zu parallelisieren. Doch erst im 17. Jh. ergreift J. Burmeister diese Möglichkeit. In seinem Drama *Sacri Mater Virgo* (1621) bringt er den Am.-Al.mythos mit der Empfängnis Mariæ und der Christusgeburt in Verbindung. Merkur wird durch den Erzengel Gabriel ersetzt, die Komplikationen der Handlung gehen auf das Konto des Teufels Asmodes.

Die Renaissancepoetiken legitimieren das Genre »Tragikomödie« häufig mit Verweis auf Plautus' *Amphitruo*. Gemäß dem klassizistischen Programm »reiner« Gattung entwirft J. Rotrou sein Stück *Les Sosies* (UA 1637) als reine Komödie. Er folgt Plautus, paßt Charaktere und Handlung aber den höfischen Mustern des 17. Jh. an. Jupiter erscheint als leidenschaftlicher und zärtlicher Liebhaber, Al. als eine Dame der Gesellschaft. Der Ehrenpunkt wird wichtig, mit der Lösung, die Frau mit Jupiter geteilt zu haben, habe nichts Unehrenhaftes, was Sosias als »triste avantage« (traurigen Vorzug) und Versüßen des (bitteren) Trankes kommentiert. Fast wörtlich wird Molière diesen Schluß übernehmen. Das Stück war sehr erfolgreich, auch durch den Einsatz von viel Theatermaschinerie, die in einer erweiterten Fassung (*La Naissance d'Hercule*, 1650) noch mehr zum Zuge kam. Der populäre Stoff wurde nun auch für ein Ballett gestaltet, womit die musikalische Bearbeitung des Mythos einsetzte: die *Comédie muette d'Amphitruo* als Teil des *Ballet royal de la nuit* (Text I. de Benserade, Musik J. de Camberfort und J.-B. Lully, Choreographie P. Beauchamps, UA 1653). Das Ballett endet mit einem Tanz Jupiters, der dabei die freie, unbeschwerte, ewig potente Liebe des (Götter-)Königs preist. So griff Molière mit seinem *Amphitryon* (UA 1668) einen beliebten Stoff auf, der schon glänzend dem Leben am frz. Hof angepaßt war.

Molières *Amphitryon* entfaltet aus der Theatralität des Mythos ein Drama der Repräsentation. Sosias probt den Schlachtenbericht für Al., spielt vor sich den mutigen Krieger und betrachtet sich zugleich darin. Das ist die Bewegung der Re-Flexion: ■■■ sich herauszugehen, um sich dann auf sich zurückzuwenden und sich seiner selbst (gesteigert) inne zu werden. Merkur

prügelt ihm das Sosias-Sein aus, wieder ein Theater, nun der De-Flexion: Ein Fremder drängt sich in das Sosias-Sein ein und wendet Sosias von sich weg. So steht Descartes' Gedankenexperiment zur Debatte, ob ein täuschender Gott, ein *genius malignus* – in der Komödie Jupiter als »imposteur« (»Betrüger«; 1,2) – alle Gewißheit des Wissens nehmen könne, oder ob ein letztes Fundament bleibe, die Gewißheit des Sichselbst-Wissens. Das Ich bewahrt sich (das ist hier die vieldiskutierte Identitätsthematik [4]), indem ■■■ den Ich-Entwurf in der Figur der Re-Flexion mit dem anderen in der Figur der De-Flexion verknüpft, den einen durch den anderen vertreten, »repräsentieren« läßt. Sosias akzeptiert, daß Merkur ihm das Sosias-Sein ausgetrieben habe (De-Flexion), doch dann beharrt er darauf, daß ■■■ gleichwohl etwas sein müsse (Re-Flexion). Ich-Identität wird hier nicht mehr durch eine außenstehende Instanz verbürgt (Gott, andere Menschen), sondern immanent dadurch, daß zwei Figuren der Ich-Bestimmung so miteinander verknüpft werden, daß die eine die andere »repräsentiert«. So vollzieht der Mythos die »Episteme der Repräsentation« (im Sinn von M. Foucault, *Les mots et les choses*), indem ■■■ deren Theatralität freilegt. Denn das Repräsentieren entsteht hier aus einem Spiel im Spiel, das die Figuren der Re-Flexion und De-Flexion hervorbringt und zusammenführt, ohne vermittelndes Drittes.

Die Komödie stellt aber nicht ■■■■ gelingende Ich-Vergewisserung heraus, indem die De-Flexion durch Re-Flexion repräsentiert wird, sondern auch die Umkehrung. So treibt sie die im Mythos angelegte Identitätsproblematik voran und dies erstaunlicherweise auf der »Herrenebene« (bezogen auf die Männer, noch nicht die Frau). Jupiter geht aus sich heraus, in die Gestalt Am.s, und will sich in der Rückwendung auf sich gesteigert als der einzigartige Geliebte, nicht als Gatte erfahren. Diese Bestätigung gewährt ihm Al. nicht; ■■■ vertritt bei ihm De-Flexion die erstrebte Re-Flexion. Umgekehrt findet sich Am. in der Figur der De-Flexion, ein anderer hat ihn aus dem Am.-Sein vertrieben, um in der Re-Flexion zu enden, da Jupiter ihm zuletzt bekennen muß, alle Liebe, die er, der Gott, erhalten habe, habe doch immer nur Am. gegolten. Jupiter gelangt in die Figur der Re-Flexion nicht zurück, Am. gewinnt sich in ihr nicht wirklich wieder. Er schweigt zu Jupiters Schlußrede, während Sosias kommentiert, Jupiter wisse die Pille ■■■ versüßen, und rät, über das Geschehen den Mantel des Schweigens ■■■ hüllen. So stellt diese Aneignung des Mythos das Verfahren der Repräsentation nicht nur aus, sondern auch in Frage.

Molières Bearbeitung hat dem Mythos neue Attraktivität in Literatur wie Musik beschert. Sein wichtigster Vermittler im engl. Sprachraum wurde J. Dryden, dessen *Amphitryon*, ■■■ *The Two Sosies* (1690) bis ins

späte 19. Jh. aufgeführt wurde. Das Stück hält sich eng ■■■ Molière; das Figurenpersonal ist erweitert, ohne daß für die Auffassung des Mythos etwas gewonnen würde, es werden nur weitere Gelegenheiten für einfache Verlachkomik geschaffen. Al. hat hier erstmals zwischen den beiden Am. zu wählen. Spontan wendet sie sich Am. zu, da dieser sie als Ehebrecherin beschimpft, dann dem Gott. Analog wird die Identitätsproblematik für alle Figuren trivialisiert. Hier beginnt die Aneignung des Mythos für das Unterhaltungstheater (Vaudeville), wofür es im 18. Jh. in England und Frankreich mehrere Beispiele gibt. Zumeist führt dies zu einer Ausweitung der Dienerszenen. Glanz erhielt Drydens Komödie durch eingefügte Lieder, die von H. Purcell vertont wurden.

B.3.2. Musik

Molières geglückte Verbindung des Mythos mit der Repräsentation als Grundfigur höfischen Daseins, Denkens und Kunstschaffens erklärt, daß in der Nachfolge seiner Fassung des Mythos im 18. Jh. eine Reihe von Am.opern entstehen, z. B. von F. Gasparini: *Anfitrione*, Opera (tragicommedia) (UA 1707, Venedig), M. Arne und J. Battishill: *Alcmene* (UA 1764, London). C. Dibdin bezieht sich sowohl in seiner Oper *Amphitryon* (UA 1769, London) als auch in seiner Ballad opera *Jupiter and Alcmene* auf Dryden, A. Grétry wendet sich mit seiner Opéra comique *Amphitryon* (UA 1786, Versailles) wieder Molière zu, ebenso J. M. Kraus mit seiner Komposition von Zwischenakts- und Ballettmusik für eine Aufführung des Stücks (Text von Gustav III. von Schweden) auf Schloß Drottingholm (1787).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

H. von Kleist hat in seiner Komödie *Amphitryon* (veröffentlicht 1807, UA 1899) dem Mythos eine neue Dimension verliehen. Perspektive der Aneignung des Mythos ist die mit der Verbindung von Mensch und Gott zur Debatte gestellte Grundfrage der Aufklärung wie der Französischen Revolution, wie ■■■ möglich sein soll, den Ideen der Vernunft (»Gott«, »Freiheit«) eine Konkretion in der sinnlichen empirischen Welt zu geben. Im Zentrum steht Al., was die tragischen Züge des Mythos bestärkt. Daß der Gott sich ihr zuwendet, wird neu begründet: statt vom Gott (Jupiters Liebe oder Lüsterheit) vom Menschen her, als genaue Antwort auf ein »Fehl-Verhalten« Al.s. Sie hat beim Gebet der Idee Gott die Anschauung des geliebten Mannes unterlegt, reziprok schleicht sich der Gott in Al.s Liebe zum Gatten ein. Dieser sucht nun vergeblich – nachdem Al. erfahren hat, daß Jupiter in der Nacht bei ihr war – in einer von Kleist neu eingeführ-

ten Verhörscene von Al. das Geständnis zu erhalten, daß ihre Liebe dem Gott und nicht dem Gatten gegolten habe. Identität erscheint hier nicht mehr in einem Akt autonomer Selbstvergewisserung gegründet – trotz aller Erschütterungen, denen sie ausgesetzt sind, wissen sich die Figuren des Stücks durchaus stets als sie selbst –, sondern intersubjektiv, ■■■ dem Bezug zu einem Du, in den sich jedoch ein verneinender Dritter eingeschlichen hat. In den Reden zwischen Al. und Jupiter ist stets der Gatte Am. präsent, umgekehrt ebenso der »andere Am.« in den Reden zwischen dem Ehepaar. Al. definiert sich dadurch, untrüglich Am. zu erkennen, und muß zugeben, eben hierin fehlbar gewesen ■■■ sein. So mündet die Ichbegründung im Zeichen des verneinenden Dritten für alle in die Selbsterfahrung, zernichtet zu sein. Gleichwohl preist Jupiter, der in Gestalt Am.s vor Al. steht, am Ende der Verhörscene Al., die dabei geblieben ist, daß ihre Liebe nur Am. gelte, eben dem, der vor ihr stehe. Al. hat sich damit subjektiv für die endliche Liebe zu dem ihrer Meinung nach vor ihr stehenden Menschen entschieden, objektiv jedoch für die unendliche Liebe zu Gott.

So ist zeitgenössisch »Grazie« definiert: nur der Natur, den Sinnen, hier: dem Herzen, ■■■ folgen und dabei zu erfüllen, was die Ideen der Vernunft verlangen. In der Figur der Grazie konkretisiert Kleist die im Am.-Al.mythos gesetzte Vorstellung der Hochzeit von Himmel und Erde, philosophisch von ideeller, absolut freier und empirischer determinierter Existenz. Die hier ■■■ einem Theater des verneinenden Dritten entwickelte Grazie ist allerdings verschoben: Sie ist ohne Bewußtsein, impliziert für alle Beteiligten die Negation ihrer Identität und negiert sich selbst, insofern sie in Täuschung gründet. Gleichwohl bestätigt Al.s Grazie den Gott als absoluten Schöpfer; denn ein solcher ist er erst, wenn ■■■ Freiheit gibt, die man gegen ihn anwenden kann, die Negation dann aber gerade den Gehalt der Zuwendung zu ihm hat. Die Theatralität des Mythos als Theater der Grazie hat Kleist so an ihre »Enden« (der Bewußtlosigkeit wie des unendlichen göttlichen Bewußtseins) geführt, den Mythos damit, seinen in ihm angelegten Möglichkeiten nach, zu Ende geschrieben [3].

Das 19. Jh., das die Vermittlung von Empirie und Idealität als Dialektik der geschichtlichen Vernunft dachte, konnte der im Am.-Al.mythos vorgestellten unmittelbaren Verbindung ■■■ Himmel und Erde nichts abgewinnen, oder diese erschien ihm zu christl. getönt. Die wenigen Adaptionen des Mythos im 19. Jh. betonen die Komik. Ende der Zwanziger Jahre des 20. Jh. setzt eine neue, produktive Auseinandersetzung mit dem Am.-Al.mythos ein, auf dem Feld des Dramas wie der Musik (in Opern, Musicals oder Musik ■■■ Komödienaufführungen), die bis in die 1950er Jahre anhält.

Ein neuer Zugang zum Mythos im Medium eines potenzierten Theaters gelingt J. Giraudoux in seiner Komödie *Amphitryon* 38 (1929), die mit der willkürlich gewählten Ordnungszahl der Fassung spielerischen Umgang mit der Tradition anzeigt. Giraudoux setzt mit einem Zustand vor dem Punkt ein, dem die tradierte myth. Handlung beginnt. Es ist ein Zustand des Friedens vor der hereinbrechenden Störung, hier des in seinem irdischen Glück vollkommen aufgehenden Paares. So kann dem Versuch des Gottes, seine Dimension des Unendlichen und Absoluten in die Liebe einzuführen, die menschliche Dimension konkret entgegeng gehalten werden, was eine neue Situierung des Rollenspiels und damit des Theaters impliziert. Auf das göttliche Theater, das Jupiter vor Al. ohne deren Wissen spielt – wobei er auf die Liebe als absolutes und ganz und gar individuelles Gefühl rekurriert, im Gegensatz zur veräußerlichten Institution der Ehe –, antwortet Al. mit dem Bekenntnis zur gesellschaftlichen Rolle von Gatte und Gattin (so wird die von Molière eingeführte Unterscheidung von Liebhaber und Ehemann umgepolt). Die Rolle als bejahte ■■■ ergreifen, ist die Chance, sich selbst ein Wesen zu geben. Der eröffneten Dimension des Unendlichen hält das Paar die bejahte Endlichkeit entgegen. Damit wird Kleist fortgeführt, aber auch verkürzt. In der unwissentlich mit dem Gott verbrachten Nacht hat Al. den Mann ganz und gar auf Gattenliebe festgelegt; für die ■■■ nächsten Tag ganz Theben angekündigte Vereinigung Jupiters mit Al. wird dem vermeintlich erscheinenden Gott, der jedoch der Gatte ist, *Herakles* Al. in der dunklen Kammer untergeschoben. So besteht für das »vollkommene« Paar auch Parität im unwissentlich begangenen Ehebruch. Al. ahnt den Zusammenhang, erbittet und erhält von Jupiter für sich und Am. vollkommenes Vergessen des Geschehens. Das göttliche wie das hierauf antwortende menschliche betrügerische Theaterspiel haben ihr Ziel verfehlt. Diesem Theater falscher Ankunft und Abwehr des Unendlichen im Endlichen wird mit den bejahend ergriffenen gesellschaftlichen Rollen von Gatte und Gattin ein immanentes Rollenspiel entgegengesetzt, das das »ganze Leben« umfaßt. Das vorgestellte Rollenspiel vollzieht das Drama zugleich in einem meisterhaften Rollenspielen der Sprache. Hierin erlangt diese Fassung des Mythos eine hohe Selbstevidenz. Das Stück war sehr erfolgreich; es wurde von S. N. Behrmann ins Englische transponiert (1937) und zweimal musikalisch bearbeitet (1937 von S. Barlow, 1950 ■■■ C. Porter).

Im Schweizer Exil und unter dem Eindruck des Zweiten Weltkrieges schrieb G. Kaiser den Mythos in ein Antikriegsstück um, aus dem alle Komik verbannt ist: *Zweimal Amphitryon* (geschrieben 1943, UA 1944). Das Stück endet mit einer pathetischen Rede Jupiters,

in der er die Kriegslüsterheit der Thebaner geißelt und auf den mit Al. gezeugten *Herakles* als Heilsbringer verweist. In Nazideutschland wurde, als genaues Gegenstück, der Mythos ins reine Unterhaltungsgenre transponiert, ein UFA-Film frei nach Kleist: *Amphitryon – Aus den Wolken kommt das Glück*, mit damaliger Starbesetzung. Am. bleibt in der Rolle des gehörnten Ehemannes, dem recht geschieht; die Frau gehört dem, der in der Hierarchie am höchsten steht.

In P. Hacks' *Amphitryon* (UA 1968) meistert Sosias, zum Philosophen mutiert, als Agnostiker leicht die Erfahrung des Doppelgängers. Auch Al. erkennt bald den Gott und bekennt sich zu ihm als dem, zu dem Am. hätte werden können, hätte er sich nicht an die immer beschränkten Verhältnisse verraten. Die Erscheinung des Gottes ist als utopischer Vorschein des ganzen Menschen, produktive Vereinigung von Sinnlichkeit und Vernunft, gedacht, wie sie der dt. Idealismus ■■■■ entworfen und der Marxismus für die postrevolutionäre Gesellschaft versprochen hat. Die Komödie nimmt die sozialistische Utopie lachend beim Wort, um aus dieser Position Am. zu verlachen, der sich ■■■■ den Beschränktheiten des Daseins gefangen nehmen läßt. Die reale sozialistische Wirklichkeit widerspricht dem utopischen Vorschein, treibt ■■■ das Vorgestellte in eine sich selbst genügende Kunstwelt, was ■■■■ ideologischen Gründen nicht zugegeben werden kann. So wird schon das gekonnte Handhaben des fünfhebigen Jambus als des klassischen Versmaßes zum subversiven Akt. Ohne den sozialistischen Bezugsrahmen fehlt dem Stück heute der Widerpart, an dem seine feinen wie platten Witze erst zünden.

Ein *Alkmene*-Gedicht des amerikanischen Lyrikers Y. Winters (veröffentlicht 1935) zeichnet in die myth. Figur grausame Züge ein: ihr Beharren auf blutiger Rache für ihre Brüder, ihre Mißhandlung des von *Herakles* überwundenen *Eurystheus*, was Zeus zuletzt in der Weise honoriert, daß er sie »in der Hölle« (»hell«, »Hades«) mit *Rhadamantys* verbindet; auf »Hell« strebt das Gedicht als sein letztes Wort zu, als Reimwort ■■■ »well«. Das Gedicht *Alkmene* (mit Datumsangabe 23.III.68) des griech. Lyrikers J. Ritsos setzt mit der Eingangsformel *ἢ οἴη* (»oder sie, die«) einiger Stücke des hesiodischen »Frauenkatalogs« und auch der A.passage des *Schildas* (s. o., B.1.1.) ein, schlägt so einen Bogen zur ältesten Überlieferung des Mythos, um diesen zu widerrufen. Al. bleibt ■■■ die eine Nacht mit dem Gott gebannt, weder Am.s Geschenke noch die Heldentaten des Sohnes und dessen Unsterblichkeit, an der sie partizipiert, sind ihr bedeutsam; sie wartet auf eine Wiederkehr der einen Nacht (das Gedicht erschien in einem Band mit dem Titel »Wiederholungen«); es ist, ■■■ bestimmt ■■■ das Gedicht, ein Gebanntsein an eine Spiegelidentität. Die lange Geschichte der

Umbildungen des Mythos ist weggeschoben zugunsten einer Präsenzerfahrung, für die es aber keine Wiederholung gibt, keine »Geschichte« in doppeltem Sinn. Die Datierung bezeugt das Verweigern von »Geschichte« als eines utopischen Moments, denn sie bekundet, daß das Gedicht der Zeit entstammt, da der Autor vom griech. Obristenregime in einem Konzentrationslager inhaftiert war.

B.4.2. Bildende Kunst

Eine kolorierte Lithographie von L. Corinth mit der Unterschrift *Alkmene mit Zeus-Amphitryon und Hermes* zeigt als große nackte Gestalt *Herkes*, den Blick auf den Betrachter gerichtet (vgl. Abb. 2). In der ausgestreckten Linken hält er ein Leuchtgefäß, von dessen ■■■■ Flammen Strahlen über das ganze Bild gehen. Seitlich ■■■■ Boden, nur in Umrissen, sieht man eine Frau und einen Mann in gewalttätigem Liebesakt. Das Bild wird von *Hermes* dominiert, der hier nicht als Bote zwischen den Göttern und den Menschen erscheint, sondern – die myth. Handlung ins Licht stellend – als Mittler zwischen Bild und Betrachter. *Hermes* ist hier eine neue Funktion zuerkannend, er steht für den Übergang vom Mythos zur Mythol., den Absolutismus myth. Wirklichkeit in doppelter Weise als »Bild« – das durch ihn ins Licht gerückte Paar und die Lithographie selbst als Bild – an den Betrachter weitergebend. So ist hier im Bild des Mythos zugleich dessen Vermittlung gestaltet.

B.4.3. Musik

Wie die literarischen sind auch die musikalischen Bearbeitungen des Am.-Al.mythos im 19. Jh. spärlich und einseitig am komischen Genre orientiert. Eine neue Hinwendung zum ant. Horizont des Mythos, vermittelt über eine intensive Beschäftigung mit dem ant. griech. Tanz, gelang M. Emmanuel 1936 mit der Komposition einer Bühnenmusik mit Chören ■■■ Plautus' Komödie; weiter schuf Emmanuel 1937 eine opéra bouffe *Amphitryon*. Der Deutsch-Italiener E. Wolf-Ferrari komponierte 1943 eine Oper *Der Kuckuck in Theben*, die 1943 auch in Deutschland aufgeführt wurde. Die Oper hat rein eskapistische Funktion, die im Mythos angelegten Konflikte sind entschärft: Al. wird durch eine List *Herakles* davon abgehalten, mit *Zeus* das Lager zu teilen. Der Komponist stellte als sein Anliegen heraus, einen »schönen Traumzustand« vorzustellen. Gegen solche Verharmlosungen des Mythos unternahm R. Oboussier in seiner 1950 fertiggestellten Oper *Amphitryon* eine Aufwertung der Figuren, v. a. des Am., den Al., ■■■ der scheidende Gott, lehren soll, wie ein Gott zu lieben. Oboussier lehnt sich ■■■ Molière und Kleist an, fügt Lieder und Chöre hinzu, die aber nur Stimmungen ausmalen. Die Oper hatte keinen Erfolg.

Musikalisch neue Wege geht G. Klebe in seiner Oper *Alkmene* (1961), die Kleists Drama zugrundelegt. Die Musik ist auf Zwölftonreihen aufgebaut, die Strenge der Komposition wird durch große Orche-



Abb. 2: Lovis Corinth, *Alkmene mit Zeus-Amphitryon und Hermes*, Farbige Lithographie, 1920, ■■■ dem Zyklus »Liebschaften des Zeus«, Nr. VI.

sterbesetzung gemildert. Die Götterwelt wird durch markante Akkordketten hervorgehoben, Jupiter und Merkur sind durch Leitintervalle gekennzeichnet, die irdischen Figuren haben solche Leitintervalle nicht. Die Musik, die so die göttliche Welt heraushebt, steht aber in strukturellem Widerspruch zum Drama Kleists, das die Anerkennung des Gottes ganz in die Freiheit des Menschen zurücknimmt. Vielleicht hat diese konzeptionelle Widersprüchlichkeit der Oper den Erfolg versagt.

Mit »aggressivem Wohlklang« und »versöhnender Dissonanz« umschreibt R. Kunad die musikalische Sprache seiner *Alkmene*-Oper (1981). Nach Kompositionen in Zwölftontechnik ist er hier zu Tonalität und einfacher Rhythmik zurückgekehrt. Der Mythos wird auf die Geburt des H Herakles hin perspektiviert, zugleich durch aufgesetzte tagespolitische Programmatik entleert: Gegen die militanten Hellenen setzt Al. durch, daß ihre beiden Söhne von einem Leierspieler erzogen werden. Mit dessen Leier erschlägt H Herakles später seinen Lehrer. Die Identifikation mit Herakles als Figuration sozialistischer Arbeitsethik soll irritiert werden. Das bleibt stofflich, wird musikalisch nicht umgesetzt. Eine geglückte musikalische Fassung der abgründigen Hochzeit von Himmel und Erde, die der Mythos entwirft, steht noch aus.

→ *Herakles; Hermes; Zeus*

Forschungsliteratur

- [1] H. BRUNNER, Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos, 2. erg. Aufl. 1986 [2] W. BURKERT, Demaratos, Astrabakos und Herakles. Königsmythos und Politik zur Zeit der Perserkriege (Herodot 6,67–69), in: NH 22, 1965, 166–177 [3] B. GREINER, Die Komödie, 2. akt. und erg. Aufl. 2006 [4] H.R. JAUSS, Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon, in: O. Marquard/K. Stierle (Hrsg.), Identität, 1979, 213–253 [5] H.R. JAUSS, Von Plautus bis Kleist: Amphitryon im dialogischen Prozeß der Arbeit ■■■ Mythos, in: W. Hinderer (Hrsg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, 1981, 114–143 [6] E. LEFÈVRE, Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo, 1982 [7] O. MARGALITH, The Legends of Samson/Herakles, in: VT 37, 1987, 63–70 [8] C. VON REINHARD-STOETTNER, Die Plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen, I. Amphitruo, 1880 [9] V. RIEDEL, Zwischen Tragik und Komik. Zur Geschichte des Amphitryon-Stoffes von Hesiod bis Hacks, in: V. Riedel, Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge, 1996, 32–45 [10] L.R. SHERO, Alcmene and Amphitryon in Ancient and Modern Drama, in: TPAPA 87, 1956, 192–238 [11] E. STÄRK, Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus, in: RMP 125, 1982, 275–303 [12] F. STÖSSL, Amphitryon. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes, in: Trivium 2, 1944, 93–117 [13] P. SZONDI, Vorwort, in: J. Schondorff (Hrsg.), Amphitryon, 1964.

Bernhard Greiner (Tübingen)

Andromache

(Ἀνδρομάχη, lat. Andromacha)

A. Mythos

A. ist die Tochter des Eëtion, des Königs von Theben in Kilikien, der ebenso wie A.s sieben Brüder von H Achilleus getötet wird (Hom. Il. 6,395; 6,414 ff.). Sie ist Gattin des H Hektor (Hom. Il. 6,366 ff.; Sappho fr. 55D) und Mutter des kleinen Astyanax (Skamandrios; Hom. Il. 6,402 f.), der nach dem Fall Trojas je nach Überlieferung von Neoptolemos (Pyrrhos) erschlagen (Paus. 10,25,9) oder von H Odysseus von der Mauer gestürzt wird (Ov. met. 13,415; ebenso in den *Troerinnen* des Euripides und des Seneca). A. wird dem Neoptolemos als Kriegsbeute und Sklavin übergeben; sie gebiert ihm den späteren Stammvater der Molosser, Molossos (Apollod. epit. 6,12). Die kinderlose Gattin des Neoptolemos, Hermione, entbrennt in Eifersucht (Euripides, *Andromache*). Nachdem H Orestes Neoptolemos ermordet hat, um Hermione, die seine Verlobte war, wiederzugewinnen (Verg. Aen. 3,327 ff.), heiratet A. Hektors Bruder Helenos und gründet mit ihm ein kleines Troja in der Hafenstadt Buthroton in Epeiros, wo H Aineias sie auf seinem Weg nach Italien trifft (Verg. Aen. 3,292 ff.). A. stirbt in Pergamos.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

In Homers *Ilias* repräsentiert die »weißarmige« A. die Sphäre der Weiblichkeit – sie ist schön, häuslich, arbeitsam und ihrem Gatten treu ergeben. Zu besonderer dramatischer Ausgestaltung gelangen mehrere Szenen, die für die weitere Rezeption der Figur (v. a. in den Bildenden Künsten) prägend werden: Der Abschied A.s von H Hektor, der zum Kampf auszieht und am Skäischen Tor zum letzten Mal seine Frau und seinen Sohn trifft (Hom. Il. 6,371–502). A. hat hier – wie in der Folge zumeist – die Funktion, in einer durch das Erschrecken des Astyanax vor dem Helmbusch des Vaters leicht ironisch gebrochenen Szene den Widerpart zum Heroismus ihres Mannes zu geben. Sie versucht vergeblich, ihn durch Tränen und düstere Vorahnungen vor dem sicheren Tod zu bewahren. Homer beschreibt ferner ausführlicher A.s Ohnmacht, als unter ihren Augen Achilleus den Körper Hektors um die Mauern Trojas schleift (Eur. Andr. 107 f.), und ihre

zweimalige Klage um den toten Gatten (Hom. Il. 22,477 ff.; 24,723 ff.).

Auch in den *Troerinnen* des Euripides ist sie v. a. die Klagende, Duldende, die in ihrer Hoffnungslosigkeit den Tod für erstrebenswerter hält als das Weiterleben. Als H Odysseus ihr die geplante Ermordung des Astyanax ankündigt, fügt sie sich fatalistisch in ihr Schicksal: »Denn die Götter/wollen unser Verderben« (Eur. Tro. 775 f.). Ihre Tugendhaftigkeit weckt die Begierlichkeit des Neoptolemos und stürzt sie in den Konflikt, welchem ihrer beiden Männer (dem toten oder dem zukünftigen) sie treu ergeben sein soll. In seiner Tragödie *Andromache*, die sarkastisch mit misogynen Vorurteilen spielt, führt Euripides die Eifersucht zwischen A. und der unfruchtbaren Hermione als zentrales Motiv ein.

In Vergils *Aeneis* ist A. die nostalgische Erinnerungsinstante, die das Schicksal Trojas und Hektors vor dem Vergessen bewahrt. Buthroton, wo sie mit Helenos ein neues Troja errichtet hat, präfiguriert für H Aineias seine eigene Romgründung, ist aber ein defizitäres, da unheroisch-melancholisches Substitut für das zerstörte Troja, eine »schlechte Mimesis« [7.242]. In Senecas *Troerinnen* spitzt sich der Konflikt zwischen griech. Staatsraison (verkörpert durch Odysseus) und trojanischer Mutterliebe der A. tragisch zu, die in der Absolutheit ihrer liebenden Bindung sich selbst und damit ihren Sohn verrät.

B.1.2. Bildende Kunst

A. spielt in der bildkünstlerischen Rezeption der Antike im Gegensatz zur literarischen Tradition eine untergeordnete Rolle [5.773]. Häufig wurden in der Forschung unspezifische Abschiedsszenen oder anonyme trauernde Frauen ohne sicheren Beleg mit A. identifiziert. Sicher belegt sind in der attischen Vasenmalerei wie in der röm. Wandmalerei v. a. Darstellungen des letzten Zusammentreffens zwischen H Hektor und A., in einem Wandgemälde der Domus Aurea in Rom und einer pompejanischen Wandmalerei der Casa del Criptoportico [5.768]. Die nur literarisch überlieferte Wandmalerei in Velia dient bei Plutarch (Plut. Brutus 23,2 f.) der Porcia (der Tochter Catos) als Spiegel ihres eigenen Unglücks. Auf einem röm. Sarkophag der Villa Borghese sitzt A. als Trauernde mit einer Graburne auf den Knien. Nach Pausanias (Paus. 10,25,9 f.) zeigte Polygnots (verlorenes) Gemälde der *Iliupersis* (Eroberung Trojas) in der delphischen Lesche

der Knidier A. unter den trojanischen Gefangenen, wie sie ihren Sohn an die Brust preßte. Ein vereinzelt Zeugnis für eine aktive und energische A. ist ein attisches Vasenbild aus dem 5. Jh. v. Chr., auf dem A. Astyanax mit einem Stock verteidigt (Paris, Louvre).

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Abgesehen von einer wenig spezifischen Erwähnung der buthrotischen »parva Troia« (»Klein-Troja«) und des dortigen Zusammentreffens von Aineias und A. im *Ovide moralisé* (13,3060–3088) sowie der Schilderung von A.s Leben mit Pyrrhos und dessen Ermordung durch Orestes in der *Historia destructionis Troiae* des Guido delle Colonne (13. Jh.) spielt A. in der spätant. und ma. Überlieferung keine Rolle.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die myth. Gründung des frz. Königtums durch den hier überlebenden Astyanax (der jetzt Francus oder Francion heißt), wie sie P. de Ronsard in seiner *Franciade* von 1572 schildert, gibt der Figur der A. einen festen Platz in der frz. Literaturgeschichte. Bei Ronsard definiert sie sich einzig über ihren Sohn; als dieser von Mars (Ares) dem verweichlichten Leben in Buthroton aufgeschreckt wird, spiegelt die Abschiedsszene von Mutter und Sohn diejenige A. und Hektor; damit ist ihre Rolle in der unausweichlichen Wiederholung gleicher Muster definiert, sie selbst als rückwärtsgewandte Erinnerungsfigur. In Schillers *Die Räuber* 1781 wird Amalia die Figur der A. evozieren, um ihren eigenen Abschiedsschmerz von Karl Moor in der mythol. Spiegelung zu sublimieren.

Zwei weitere Werke der frz. Literaturgeschichte werden zumeist als Vorläufer von Racines *Andromaque* behandelt: das Drama *La Troade* von R. Garnier (1579) und das gleichnamige, Garnier abhängige Werk von S. Ph. Sallebray (1640), beide im Handlungsablauf eng an Euripides' und Senecas *Troerinnen* angelehnt. Garniers A. ruft in tragischer Zerrissenheit zwischen Mutterliebe und Gattentreue noch die Götter um Beistand an. In Racines *Andromaque* (aufgeführt November 1667, publiziert 1668) – dem Höhepunkt der A.rezeption überhaupt, der für die weitere Entwicklung traditionsbildend wirkt – weicht der ant. Götterapparat der Eigenlogik menschlicher Leidenschaften in ihrer höchsten Zuspitzung. A., die selbsternannte Memoria-Instanz für die vormalige Größe Trojas, ist hier die einzige Figur in einem Drama der Passionen, die ihre Affekte einem moralischen Pflichtgesetz unterzuordnen sucht. Die Kompromiß-

losigkeit ihrer Treue- und Liebesvorstellungen stürzt sie in den tragischen Konflikt. Ihr Lösungsversuch, im Doppelentschluß zur Hochzeit mit Pyrrhus und zum anschließenden Freitod die Zukunft ihres Sohnes zu garantieren, wird durch den Mord des Orestes an Pyrrhus obsolet. Ihrer (zunächst gegen und später für Pyrrhus) strikt durchgehaltenen Gattenpflicht entsprechend, übernimmt sie sogleich die Aufgabe, ihren verstorbenen zweiten Mann zu rächen.

B.3.2. Musik

In der Operngeschichte des 18. Jh. spielt der A.stoff eine tragende Rolle. Zwei – den ant. Vorgängern und v. a. an Racine angelehnte – Libretti bestimmen hierbei die Rezeption. A. Salvis *Astianatte* (1701) diente als Textgrundlage für zahlreiche Opern, u. a. von G. Bononcini (1727), L. Leo (1742), A. Sacchini (1761), F. Bertoni (1771), und für die Reformoper N. Jommellis (1774); das Libretto von G. Lorenzi, das G. Paisiellos *Andromaca* (1797) zugrundelag, folgte Salvi. Die *Andromaca* des A. Zeno (vor 1724) hingegen vertonten u. a. A. Caldara (UA 1724), A. Bioni (1729/30), F. Feo (1730) und G. Sarti (1759/60). Während Salvi eng Racine angelehnt bleibt und den Stoff nur stärker dramatisch zuspitzt, am Schluß jedoch eine glückliche Wendung für Pyrrhus und A. vorsieht, nobilitiert Zeno seine A. zur Überlisterin des listenreichen Odyseus: Sie hat zu Beginn des Trojanischen Krieges Telemachos entführen lassen, daß Odyseus (der seinen Sohn jetzt nicht mehr von Astyanax unterscheiden kann und nicht weiß, welches Kind er töten soll) Opfer seiner eigenen erpresserischen Strukturlogik wird. In Ch. W. Glucks Opernserenade *Le Cinesi* (nach einem Libretto von P. Metastasio, UA 1754) ist der Verweis auf A. zur Chiffre für das tragische Genre an sich erstarrt.

B.3.3. Bildende Kunst

Auch im Bereich der Bildenden Kunst sind das 18. und das beginnende 19. Jh. die Hauptzeiten der A.rezeption. Das Hauptthema ist hierbei Hektors Abschied von Frau und Kind, seltener die dramatische Szene, in der Odyseus Astyanax aus den Armen seiner Mutter reißen läßt (so bei G. F. Doyen, *Andromaque éplorée devant Ulysse*, um 1763, Schloß Arkangeliskoje, und F. G. Ménageot, *Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse*, um 1783, Angers, Musée des Beaux-Arts). Die Abschiedsszene folgt zumeist einem stereotypen Bildaufbau, der auf die beiden Hauptpersonen, dazu Astyanax und die begleitende Amme, konzentriert ist. A. spielt in diesen Darstellungen des »fruchtbaren Moments« zwischen Bleiben und Abschiednehmen den sentimentalischen Part, Hektor

strebt (mit Blicken oder Gesten) seiner heroischen Mission entsprechend in den Kampf – so in den »expressions de passions« durchdrungenen Darstellungen von A. Coypel (*Les adieux d'Andromaque et d'Hector*, um 1711, Tours, Musée des Beaux-Arts), J. Restout (*Les adieux d'Hector et d'Andromaque*, 1727, Privatbesitz), P. Batoni (*La partenza di Ettore*, 1758/60, Besançon, Musée des Beaux-Arts, und 1761, verschollen) und v. a. bei A. Kauffmann (*Hektor nimmt Abschied von Andromache*, 1768, Saltram House, The Morley Collection). Astyanax erschrickt (in Anlehnung an Homer) bisweilen vor der Rüstung seines Vaters – so bei B. West (*The Fright of Astyanax*, kolorierte Zeichnung, 1797, Los Angeles, Getty Museum), J. M. Vien (*Les adieux d'Hector*, 1786, Paris, Louvre) und – genrehaft-familiär – J. H. W. Tischbein (*Hektors Abschied*, 1812, Oldenburg, Landesmuseum).

Homer- und Racineillustrationen gaben J. Flaxman, A.-L. Girodet und P.-P. Prud'hon um 1800 Gelegenheit, A.s Trauer und Ohnmacht darzustellen. Prud'hon (mit Ch. B. de Boisfremont, *Andromaque et Astyanax*, um 1800, New York, Metropolitan Museum of Art) und P. N. Guérin (*Andromaque et Pyrrhe*, 1810, Paris, Louvre) beziehen sich in ihren Bildern (und den Vorzeichnungen dazu) explizit auf Racine, indem sie Pyrrhos mit A. und Astyanax zeigen. Die Weimarer Kunstfreunde wählten den Abschied Hektors als eines der beiden Themen für ihre Preisaufgabe des Jahres 1800 (Einsendungen u. a. von H. Kolbe, F. Hartmann, V. J. Schnorr von Carolsfeld und dem späteren Preisträger J. A. Nahl). Das Sujet gebändigter Affekte zwischen Ideal und Wirklichkeit bot sich als Prüfstein klassizistischer Ästhetik an, gab doch Anlaß für die Gestaltung eines »naiven und seelenvollen Empfindungsbildes«, wie Schiller in seiner Rezension schrieb [8. 113]. Die hochexpressive Klage A.s um den toten Hektor hatte dagegen G. Hamiltons (im Nachstich von D. Cunego 1764 überliefertes) Bild vorgeführt (*Andromache Bewailing the Death of Hector*, 1764, San Francisco, Fine Arts Museum). Das eindrucksvollste Bildzeugnis der trauernden A. schuf J.-L. David 1783 mit *La douleur d'Andromaque* (vgl. Abb. 1), das ihm die Aufnahme in die *Académie royale de peinture et de sculpture* verschaffte. Er konzentriert ihre Verzweiflung und die Ausweglosigkeit der Situation in den Handgesten der beiden Hauptfiguren im Bildzentrum, die einander nicht berühren und nie mehr berühren werden.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Abgesehen von Ch. Baudelaires Gedicht *Le Cygne* (1860) mit seinen berühmten Versen »Andromaque, je pense à vous!« und (parallel hierzu) »Paris change! mais



Abb. 1: Jacques-Louis David, *La douleur d'Andromaque*, Öl auf Leinwand, 1783. Paris, Louvre.

rien dans ma mélancolie/N'a bougé!« spielt A. in der Literatur des 19. und 20. Jh. eine eher untergeordnete Rolle. Bei Baudelaire jedoch wird A. in Anknüpfung an ihre Memorialfunktion in Vergils Buthroton (s. o. B.1.1.) noch einmal einer bildmächtigen Chiffre, die die Suche nach der vergangenen Größe von Paris als vergebliches Wunschbild entlarvt. Sie ist eine Antiheldin, die auf die ständige Präsenz der Leere verweist: »Erst in der Moderne wird die Antike illusionslos als das erkennbar, was sie schon in den Tagen ihrer Triumphe war: Vergänglichkeit, Sinnlosigkeit und Verfall« [7. 239].

Von geringerer Relevanz ist der Dreiaakter *Andromache* des Euripidesübersetzers G. Murray von 1900, der A. als Pazifistin zeichnet, die in einem männlich-aggressiven Umfeld versucht, ihren Sohn Molossos Friedensliebe zu erziehen. Th. Paines Tragödie *Andromache, or, The Fall of Troy* (1820) ist in ihrer den Kitsch streifenden Schilderung der Abschiedsszene von A. und Hektor wenig eindrucksvoll. Auch der Versuch F. Bruckners in seiner 1952 erstmals in Zürich aufgeführten *Andromache* (die sich als explizite Kritik der ironisierenden Veralltäglichung in J. Giraudoux' *La guerre de Troie n'aura pas lieu* verstand), die ant. Helden in psychologischer Tiefe und neuem Herois-

mus wiedererstehen zu lassen, hat keine Nachfolge gefunden.

B.4.2. Bildende Kunst

F. Leighton wählt als einziger Künstler den Moment sozialer Isolation der gefangenen A. in der Fremde (*Captive Andromache*, 1886/88, Manchester, City Art Gallery). G. Rochegrosse hingegen stellt auf seinem Ölgemälde in expressivem Riesenformat das Grauen der Ermordung des Astyanax und die von den Wachen kaum zu bändigende A. dar (*Andromaque et Astyanax*, um 1880, Rouen, Musée des Beaux-Arts). G. de Chirico spielt die Figurenkonstellation Hektor und A. in mehreren Varianten durch (erstmalig 1917 als Gemälde: *Ettore et Andromaque*, Mailand, Collezione Gianni Mattioli; 1968 dann auch als Bronzeskulptur). In der manechinohaften Gestaltung der beiden Figuren, die einander mühsam stützen und von einer Art Korsett aus Meßblättern gehalten werden, betont er v. a. die Aussichtslosigkeit einer sinnentleerten Tragik, die Fremdbestimmtheit einer Situation, die die Handelnden in Gliederpuppen erstarren läßt. Sein Gemälde, dessen Motiv A. Warhol 1982 weiterverarbeitet, fixiert den prekären Moment des letzten Zusammenstreffens; die statische Gefährdung symbolisiert das notwendige Zusammenbrechen der Konstellation im nächsten Augenblick.

B.4.3. Musik

Eine eigenständige, aus keiner Tradition ableitbare Szene entwirft H. Berlioz in seiner Oper *Les Troyens* (1856–1860, UA 1863): A.s Pantomime zum Klarinettensolo des Orchesters im ersten Akt ist unmittel-

bar vor die Einholung des hölzernen Pferdes gestellt. Hektor ist tot, Troja noch nicht gefallen. Doch das Erscheinen der trauernden Witwe und ihres Sohnes bewirkt bei den trojanischen Funktionären nichts; mahnende Erinnerung, Beständigkeit im Schmerz und unverbrüchliche Treue gehen ins Leere. S. Barber schließlich gestaltet in *Andromache's Farewell* die Abschiedsrede A.s an die Griechen (nach Euripides' *Troerinnen*; UA 1963) im hochexpressiven Stil der Solokantate mit großem Orchester in der Tradition der frz. Kantaten eines J.-Ph. Rameau oder Berlioz.

→ *Dido und Aineias*; *Hektor*; *Odysseus*

Forschungsliteratur

[1] W. ALLAN, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, 2002 [2] R. BRÜMMER, *Die dramaturgische und charakterologische Gestaltung des Andromache-Stoffes bei Racine und Euripides*, 1972 [3] M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680–1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, 2000 [4] K.D. KOCH, *Die Aeneis als Opernsujet. Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz*, 1990 [5] O. TOUCHÉFEU-MEYNIER, *Art. Andromache I*, in: LIMC 1, 1981, 767–774 [6] B. VINKEN, *Mourning Woman. Andromache*, in: *Pequod* 35, 1993, 46–65 [7] B. VINKEN, *Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos »A l'Arc de Triomphe«, Baudelaires »Le Cygne«*, in: A. Haverkamp/B. Lachmann (Hrsg.), *Gedächtniskunst: Raum, Schrift, Bild. Studien zur Mnemotechnik*, 1991, 231–262.

Zitierte Quellen

[8] F. SCHILLER, *An den Herausgeber der Propyläen (über die Preisaufgaben des Jahres 1800)*, in: W. Scheidig (Hrsg.), *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, 1958, 112–124.

Christine Tauber (Bonn)

Antigone

(Ἀντιγόνη, lat. Antigona, Antigone)

A. Mythos

A. ist Tochter des Oidipus und dessen Mutter Iokaste sowie Schwester des Eteokles, des Polyneikes und der Ismene. Im Krieg um die Herrschaft über Theben erschlagen einander Eteokles und Polyneikes. Kreon, dem als Iokastes Bruder die Herrschaft zufällt, befiehlt, ersteren als den Verteidiger der Stadt ehrenvoll beizusetzen, während er die Bestattung des Angreifers Polyneikes verbietet. Im Zentrum des A. mythos steht die Übertretung dieses Verbots. In Sophokles' *Antigone* bestreut die Protagonistin ihren Bruder mit Erde; Apollodor (Apollod. 3,78), Statius (Stat. Theb. 12,349–463), Hyginus (Hyg. fab. 72) und Pausanias (Paus. 9,25,2) lassen sie stattdessen die Leiche des Bruders wegschleppen. Letzterer weiß auch den Ort: An der *Sýrma Antigónēs* bei Theben seien, wie der Name besagt, die Schleifspuren von Antigones Tat zu sehen. Bei Statius und Hyginus hilft Argeia, Polyneikes' Witwe, die Leiche zum Scheiterhaufen des Eteokles zu bringen und dort zu verbrennen. Hier teilen sich jedoch die Flammen der Brüder, noch im Tod von Zorn erfüllt; diese Wendung nahm der Mythos offenbar bereits bei Kallimachos (Kall. fr. 104f.) und auch Ovid (vgl. Ov. trist. 5,5,33–38).

Als A. gefaßt wird, verdammt bei Sophokles Kreon sie dazu, lebendig in einem Felsengrab eingeschlossen zu werden, wo sie sich erhängt. Haimon, ihr Verlobter und Kreons Sohn, erdolcht sich bei ihrer Leiche; seine Mutter Eurydike folgt dem Sohn in den Tod. In Euripides' *verlorener Antigone* wird die Titelheldin vermutlich durch die Intervention des Herakles gerettet [31. 161–188] und mit Haimon vermählt. In der ebenfalls nicht überlieferten Tragödie *Antigone* des Astydamas gibt Kreon Haimon den Auftrag, die Titelheldin zu töten; dieser versteckt sie aber bei Hirten – und sie haben einen Sohn, Maion (vgl. dazu auch Hyg. fab. 72). Als dieser heranwächst, wird er in Theben von Kreon erkannt, A. wird erneut gefaßt und zum Tode verurteilt, die Vollstreckung aber wieder von Herakles verhindert [31. 217–222].

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Homer kennt noch keine Kinder des Oidipus (vgl. Hom. Od. 11,271) – und sogar in der verlorenen *Oidipódeia* scheint A. noch keine (oder zumindest keine entscheidende) Rolle zu spielen [31.59–68]. Früher als A. läßt sich eine Ismene belegen [31.69], deren Name sich von dem thebanischen Fluß Ismenos herleitet und synonym für Thebanerin stehen konnte. Die erste nachweisbare Erwähnung findet A. im 5. Jh. bei Pherekydes von Athen (FGrH 3 F 95), wo sie allerdings (wie ihre Geschwister) aus Oidipus' zweiter und nicht-inzestuöser Ehe mit Euryganeia stammt [31.89–92]. Erst Ion von Chios brachte A. und Ismene mit der Bestattung des Polyneikes in Verbindung; hier wird A. gemeinsam mit Ismene von Eteokles' Sohn Laodamas in einem Heratempel verbrannt, in welchen sie sich geflüchtet hatte (fr. 740 PMG). Ein böses Ende der A. ist aber weiterhin nicht zwingend (s. u.) – und selbst bei Aischylos noch kaum zu erahnen: In dem (wohl im späten 4. Jh. nachträglich beigefügten [31.99–111]) Ende seines Stück *Sieben gegen Theben* wird die Klage um Eteokles und Polyneikes in einem vermittelnden Gleichklang auf A. und Ismene aufgeteilt. A. übertritt das von einem Herold verkündete Bestattungsverbot, geht aber in die Verbannung; ihr folgt, wie Bestätigung, der erste Halbchor (der zweite bleibt in der Stadt und beerdigt im Gefolge der Ismene den Eteokles).

Die *Antigone* des Sophokles ist zeitgenössisch also ein Sonderfall und kann ebenso als Begründung wie als Bearbeitung des A. mythos gelten [31.295]. Die Tragödie beginnt mit den Versen: »[A.] Oh verwandtes, verschwistertes (*autádelphon*) Antlitz der Ismene/ weißt du unter dem Unheil, das von Oedipus herkommt, noch etwas, das Zeus nicht uns beiden bei lebendigem Leib erfüllt (*telet*)?« Blutsverwandtschaft und Unheil werden jeweils zweifach benannt: Als Ursache des Leids verweben sich in A.s Augen Oidipus' Fluch und Zeus' Wirken zu einer Einheit – lebendig (während alle männlichen Labdakiden bereits im Hades sind) findet A. sich beidem ausgeliefert. Die Bedeutung der Familie unterstreicht auch das prononcierte Adjektiv *autádelphon*, welches zudem auf Aischylos' *Sieben gegen Theben* (Aischyl. Sept. 718) zurückverweist, wo der Chor Eteokles mit demselben Wort vom

Kampf gegen den eigenen Bruder zurückhalten will. Doch tritt gerade hier ein entscheidender Unterschied zutage: Bei Aischylos erfüllt sich in Eteokles' Handeln das bekannte Schicksal. A.s rhetorische Frage kehrt indes heraus, daß das Unheil über dessen Logik hinausgeht: Alles Denkbare erfüllt sich ja bereits. Und tatsächlich nimmt die Handlung der *Antigone* im Mythos um die Nachkommen des Labdakos (des Großvaters des Oidipus) gerade deshalb eine Sonderstellung ein, weil das Schicksal, die *moira* (*ἴμοιρα*) zunächst keine Rolle zu spielen scheint. Sphinx, Pest und Krieg sind überwunden, kein Orakel sagt Unheil voraus, und konsequent will der Chor in seiner Parodos dem friedensstiftenden Vergessen Raum geben (Soph. Ant. 151). Das Beispiel der Ismene, über welcher derselbe Fluch lasten müßte, verdeutlicht diesen Mangel ■■■ Notwendigkeit: Eingeführt als Ebenbild A.s [22. 31], überlebt sie die Tragödie aufgrund ihres verzögerten Eintretens für die Bestattung und der ebenfalls klug verzögerten Fürsprache des Chors (Soph. Ant. 770 f.). Letzterer scheint also recht zu haben, wenn er A. vorhält, sie habe »sich selbst Gesetz« (*αὐτόνομος*, 821) ihr Los bestimmt [28]. In den oben zitierten Versen hat A. den Gegenstand ihrer Tragödie also nicht bloß benannt und beklagt, sondern auch festgelegt.

Ähnlich autonom agiert aber auch Kreon – und auch in seinem Fall lohnt ein vergleichender Blick auf Aischylos' *Sieben gegen Theben*. Schon dort verbietet der Herrscher über diese Stadt, hier Eteokles, vor der Schlacht Ritualhandlungen – allerdings begründet er dies damit, daß ■■■ den Krieg als eigentlichen Götterdienst ausweist (vgl. Aischyl. Sept. 78–287, insbes. 244) –, und gibt so dem Schicksal die Gelegenheit, ihn zu bestätigen: Die Handlung setzt sein Selbstopfer an die Stelle des rituellen Opfers. Sophokles' Kreon indes beruft sich auf nichts als die eigene legitime Macht als Herrscher, und sein Urteil bleibt damit allein auf den Augenblick seiner Rechtsprechung verwiesen. Diese Zeitlichkeit ist entscheidend, da A. sich im Gegenzug auf Ewiges beruft [15. 9–34]: Ihre ungeheuerliche Hingabe gilt den allgemein und »ungeschrieben gültigen« (*ἀγραπτα καὶ ἀσφάλη*) »Gesetzen« (*νόμιμα*), welche »Sache der Götter« sei (Soph. Ant. 454 f.). War das göttliche Recht (*dike*) bei Aischylos also noch in der Zeitlichkeit der *moira* (vgl. Aischyl. Sept. 662–676 und 719), also in der Logik eines sich ins Manifeste wendenden Latenten aufgehoben, ■■■ stehen nun bei Sophokles transzendente Ewigkeit und augenblickshafte Immanenz ohne Vermittlung einander gegenüber. Es entsteht eine schicksallose Zeitlichkeit, die es erlaubt, den Menschen zum Maß der Dinge zu machen (Sophokles ist Zeitgenosse des Protagoras; vgl. dazu [24. 130]; [27. 179]): »Vieles ist ungeheuerlich (*pollá ta deiná*), doch nichts ist ungeheuerlicher als der Mensch« beginnt entsprechend das erste Stasimon (Standlied

des Chors; Soph. Ant. 332 f.); und es besingt sodann die technische Fertigkeit des Menschen – seine Befreiung von natürlichen (oder göttlichen?) Schranken, welche die Frage nach dem Recht in seine Hände gelegt haben: »(der politisch ideale Mensch) achtet (*gerárein*) die Gesetze (*νόμοι*) des Landes und zugleich das eidbeschworene Recht (*dike*) der Götter in der hohen Stadt« (Soph. Ant. 367–369). Prägnanter wird dies noch in der Edition von Pearson, die *peráinein* (statt *gerárein*) liest – denn tatsächlich »verwirklichen« oder »vollenden« Antigone und Kreon *dike* und *νόμοι*. In beiden Lesarten aber belegen diese Verse ex negativo, daß es statt dem besungenen Einklang des Rechts nunmehr zwei Gerechtigkeiten gibt: Das göttlich-transzendente (aber spekulative) Recht (*dike*) A.s und die politisch-immanenten Gesetze (*νόμοι*) Kreons [29. 247–283].

Der Konflikt der Tragödie ist damit, wie in den Eingangsversen anklang, tatsächlich derjenige eines Übermaßes; allerdings ist dieses nicht, wie A. glaubte, ein solches der Götter, sondern ihr eigenes: Ihre Hingabe ■■■ die Bestattung des Polyneikes geht nicht nur über den sittlichen (Bestattungen waren Männersache, Könige Herren des Gesetzes) und »natürlichen« [11. 51–53] Status des weiblichen Geschlechts hinaus, sondern auch über die göttlich verbürgte Ordnung des *oikos* (der Familie/des Hauses), auf die sie sich beruft: Eine solche kann schließlich in Anbetracht eines Bruders, der nicht nur Mörder und Opfer ihres anderen Bruders, sondern wie dieser zugleich ihr Onkel und Neffe ist, nicht ungebrochen Geltung haben. A.s Abkunft erinnert tatsächlich weniger an einen menschlichen Sozialverband als an die Abstammungsverhältnisse der Götter – und sie vergleicht sich selbst entsprechend mit der unsterblichen *ἴΝιοβη*, was der Chor ihr sogleich als Hybris anlastet (Soph. Ant. 823–834). Zudem zeigt sich ihr Unmaß auch daran, daß sie sich zu einem Toten verhält wie ■■■ einem Lebenden: »Im Kalten hast du ein heißes Herz« (Soph. Ant. 88), hält Ismene ihr vor, und Kreon bemerkt lakonisch, sie möge doch im Hades heiraten, wen sie wolle (Soph. Ant. 654). Ihr Grab nennt A. »Brautgemach« (*nymphelion*, Soph. Ant. 891; in dramatischer Ironie wird hier zwar bereits auf den A. nachfolgenden Haimon angespielt, doch A. selbst scheint ■■■ darum zu gehen, »lieb [...] beim Lieben [Polyneikes]« zu liegen; Soph. Ant. 73). Als Haimon sich auf A.s Seite geschlagen hat, ist Kreons Vorwurf insofern sprechend: Haimon denke wie A. »größer, als es einem Menschen gemäß ist« (Soph. Ant. 768). Doch fällt auch dieser Vorwurf spiegelverkehrt auf Kreon selbst zurück; sein Fehler ist es, allein nach dem Maß des Menschlichen zu denken (Soph. Ant. 1097 und 1023–1032), ■■■ der Chor ebenfalls verdammt (Soph. Ant. 944–987). A. nennt seine Rechtsprechung

durchaus zurecht unmäßig (Soph. Ant. 48): Nach zeitgenössischem athenischen Brauch hatten Landesverräter ein Recht auf Bestattung außerhalb der Landesgrenzen [31. 122]; und selbst wenn Polyneikes dieses Recht durch seine Blutschuld verwirkt hätte [28. 7], so müßte dies erstens auch für Eteokles gelten, und zweitens wäre es die blutsverwandte A., nicht Kreon, deren »Erinnyen« zu besänftigen wären – doch diese sagt: »Zu lieben, nicht zu hassen bin ich da« (Soph. Ant. 523).

In merkwürdigem Unverhältnis zum Handeln und zu den Maximen der Protagonisten steht allerdings die Haltung des Chors, dessen Gesänge jeweils Göttern gelten. Da er dabei mehrmals auf sein Alter anspielt oder von Kreon auf dieses hingewiesen wird, liegt es nahe, das theatralisch-performativ zentrale Verhältnis von Schauspielern (dem neuen, logischen Element in der Tradition der Tragödie) und Chor (dem traditionell-kultischen Element) als Konflikt zwischen einer neuen und einer alten Ordnung ■■■ begreifen. Während nun die Antagonisten aus der schicksallosen Logik einer transzendent-ewigen oder immanent-legalistischen Gerechtigkeit (also gewissermaßen »transzendentalphilosophisch« oder »sophistisch« begründet) handeln, scheint der Chor noch ■■■ die Immanenz göttlich-schicksalhaften Wirkens in der Handlung zu glauben – wenn er sie auch in einer höchst wechselhaften Weise am Werk zu sehen scheint [2. 24]; [24. 118–159]: Zu Beginn erkennt er das Bestattungsverbot (oder genauer: die Macht dessen, der es verhängt) an (Soph. Ant. 211–220), sodann sieht er göttliches Wirken in dessen Übertretung (Soph. Ant. 278 f.), verurteilt später jedoch A.s Tat (Soph. Ant. 471 f.), versucht die Täterin dennoch zu retten (Soph. Ant. 574–576), erkennt dann Kreons Rechtspruch erneut ■■■ (Soph. Ant. 681 f.), stellt sich jedoch gegen diesen auf die Seite Haimons, warnt den Herrscher und versucht, A. noch einmal zu retten (Soph. Ant. 766–772), verurteilt daraufhin deren Hybris (Soph. Ant. 806–875) und überzeugt schließlich Kreon von der Notwendigkeit, einzulassen (Soph. Ant. 1091–1107). Offenbar folgt der Chor der immanenten Logik der jeweiligen Wendung der Handlung. Seine Logik ist die der situativen Gestimmtheit, und als wäre diese göttlich (also einem *daimōn* geschuldet), ruft er in jedem seiner Gesänge die entsprechenden Götter an und verleiht der Gestimmtheit damit einen »allgemeinen Horizont« [8. 562].

Welches die angemessene Haltung ist, zeigt die Katastrophe; und die entscheidende Rolle kommt hier einem weiteren »Alten« zu, nämlich dem Seher Teiresias. Als einzige Figur, die in einer direkten Beziehung zur *moira* und also in einer »aischyloischen« Zeitlichkeit verbleibt [15. 27], tritt dieser erst am Ende der Tragödie ins Geschehen und mit ihm das geradezu nachträg-

liche Orakel. Zu spät (*opsé*, Soph. Ant. 1270) lenkt Kreon ein und wird damit der Hybris gegenüber einem göttlichen Ratschluß überführt, den ■■■ bis dahin allein in A.s Augen zu geben schien. War die Handlung also ■■■ der Prospektive schicksallos, ■■■ ist sie aus der Retrospektive schicksalhaft geworden: Es scheint, als habe A.s und Kreons *moira* gerade darin bestanden, ihr Los selbst ■■■ bestimmen. Entsprechend fällt es dem Chor zu, das letzte, ambigie Wort ■■■ sprechen (1348 ff.): Das Erkennen/die Einsicht (*to phronéin*), daß niemand sich an dem, was der Götter ist, versündigen darf, sei höchster Ursprung des Glücks (*eudaimonia*, d. h. auch des guten *daimōn*). Beiden Protagonisten fehlt dieses Einsehen, und die myth. Gerechtigkeit leistet eine Vermittlung, die für deren »zeitlose« Gerechtigkeit paradox gewesen wäre: Die verborgene *moira* läßt beiden die je fremde Gerechtigkeit zum göttlich verhängten Los werden und damit das Festhalten ■■■ eigenen Recht zur Hybris.

In Euripides' *Phönizierinnen* (408 v. Chr.) kommt A. nur eine Nebenrolle im Konflikt um die Herrschaft in Theben zu. Sie versucht gemeinsam mit Isokaste, den Brudermord von Eteokles und Polyneikes ■■■ verhindern. Letzterer bittet sie um seine Bestattung, doch Kreon, der infolge des Selbstopfers seines Sohnes Menoikeus mit dem Segen der Götter die Macht über Theben gewinnt, beruft sich bei deren Verbot auf Eteokles, und A. widersetzt sich nicht; doch sie entzieht sich der von Kreon bestimmten Vermählung mit Haimon und folgt stattdessen ihrem Vater *ἴΟιδίπυς* in die Verbannung: Die Wahl zwischen diesseitigem Bräutigam und jenseitsgerichteter Bruderliebe wird in der dritten Option einer »Vermählung« (Eur. Phoen. 1684) mit dem Vater aufgehoben.

Die verlorene *Antigone* des Euripides (zwischen 412 und 406 v. Chr.; ■■■ einer umsichtigen Rekonstruktion vgl. [31. 161–188]) machte die Titelheldin offenbar zu einer rituellen Mänade, die unter dionysischem Einfluß die Bestattung ihres Bruders vornimmt. Euripides verlagerte die treibende Kraft damit gerade auf jenes göttliche Wirken, dessen Fehlen die Handlung bei Sophokles bestimmt. Der Konflikt zwischen Kreon und A. rankte sich zudem vornehmlich um A.s und Haimons Liebe, und wahrscheinlich erfolgte die Lösung durch die Intervention eines Heros oder Gottes (vermutlich des *ἴΗρακλῆς*).

In Sophokles' *Oidipus auf Kolonos* (posthum 401 v. Chr. aufgeführt) begleitet A. als »dessen Augen« den blinden Vater. Kreon entführt A. und Ismene. Die Feindschaft zwischen A. und Kreon kündigt sich ■■■. Polyneikes, der weiß, daß keiner der Söhne des *ἴΟιδίπυς* ohne dessen Wohlwollen über Theben herrschen kann, versucht, seinen Vater für die eigene Sache zu gewinnen, doch Oidipus spricht einen Fluch aus, der

den gegenseitigen Brudermord verhängt. A. versucht vergeblich, mit dem markanten, in dramatischer Ironie auf ihre eigene Rolle in der älteren Tragödie anspielenden Satz: »Siehst du, wie du nun selbst seinen [Oidipus] Fluch verwirklichst?« (Soph. *Oid. K.* 1424 f.), Polyneikes zur Aufgabe zu bewegen. Um den Brudermord zu verhindern, brechen A. und Ismene nach Oidipus' Tod auf.

Senecas *Phoenissae* nehmen die »philosophische« Haltung der sophokleischen A. auf und überführen sie in einen stoisch-philosophischen Kontext. Allerdings ist nicht A., sondern Oedipus, der zu Beginn der Tragödie das Übermaß des *fatum* beklagt; und nicht sie, sondern er will sich diesem Schicksal ganz ergeben: Da er fürchtet, auch mit A. noch Inzest zu begehen, will er nach der Selbstblendung nun den Freitod vollziehen. A. hält ihn zurück: Oedipus ist für sie schuldlos, und seine Bestimmung sei es, den sich ankündigenden Brudermord zu verhindern (Sen. *Phoen.* 288–294). Als sie droht, aus Liebe mit in den Tod zu gehen, läßt Oedipus von seinem Plan ab. Nach der Theorie der stoischen Lehre scheint A. in ihrer todesverachtenden Haltung durchaus vorbildlich zu handeln; doch die Tatsache, daß Oedipus ihrem Willen nicht nachgibt, sondern aus Liebe folgt, läßt daran zweifeln, ob die »pflichtbewußte Jungfrau« (»*virgo pia*«, Sen. *Phoen.* 81 f.) ihren Vater nicht von einem adäquaten Handeln abgebracht und unwillentlich zum wesentlich Schlechteren verführt hat. Tatsächlich versucht Oedipus gar nicht erst, den Kampf zu unterbinden, sondern er verflucht seine Söhne und wohnt dem weiteren Geschehen in einer Höhle bei. Symmetrisch zu diesem Dialog stellt sich A.s Gespräch mit Ismene dar. A. will ihre Mutter zwischen die brüderlichen Schwerter treiben. Deren Vermittlungsversuche scheinen mehr bei dem positiv gezeichneten Polynices denn bei dem Usurpator Eteocles zu fruchten; daraufhin bricht das Stück, vermutlich unvollendet, ab. In einem myth.-fatalen Geflecht von Liebe und Haß scheint die stoische Position nicht Fuß zu fassen, und der Text scheint gerade diese Unzulänglichkeit thematisch zu machen.

Für die spärliche Überlieferung des A.stoffs ins MA ist v. a. Statius' *Thebais* prägend. Als Epos ist dieser Text in der Lage, höchst komplexe Handlungsstränge um den Bruderkampf zwischen Eteocles und Polynices zu verflechten. Vor dem Hintergrund des Mythos von Romulus und Remus erlangt dieser Streit eine neue Bedeutung: Das Schicksal Thebens wird zum negativen Gegenpart der röm. Stadtgründung. Die Handlung steht gänzlich auf dem Boden des *fatum* [31. 257]: Tisiphone, Verkörperung der Rache, wird von Oedipus der Unterwelt gerufen und beherrscht neben Mars (zuletzt sogar unterstützt von ihrer Schwester Megaera) das Geschehen; selbst Jupiter ruft schließlich

die Olympischen Götter zurück (Stat. *Theb.* 11,57–112). Unter diesen Bedingungen kann auch hier allein stoische Pflicht (*pietas*) Grundlage adäquaten Handelns sein; und A., wesentlich jüngere und unschuldigere Schwester der Ismene, zeichnet sich auch hier durch diese Haltung aus. Allerdings ist sie nur eine Nebenfigur, und auch die Ehre der Bestattung des Polynices fällt ihr nur teilweise zu: Dessen Gattin Argia hilft ihr, ihn zum Scheiterhaufen des Eteocles zu bringen; ja, diese ist – obwohl den weiten Weg Argos kommend – früher zur Stelle und spricht den metafictionalen Kommentar aus: »Wo ist die berühmte Antigone?« (Stat. *Theb.* 12,331 f.). Auch wird A.s *pietas* dadurch geschmälert, daß Statius ihre affektive Zuneigung zu Polynices so sehr steigert (Haimon spielt für sie keine Rolle), daß ein Scholiast zu Stat. *Theb.* 11,371 ein inzestuöses Verhältnis annahm [31. 260]. Da zudem außer Polynices auch alle anderen argivischen Kämpfer unbestattet sind, bitten deren Frauen Theseus um einen neuen Angriff auf Theben; mit dessen Sieg endet das Epos.

B.1.2. Bildende Kunst

Stimmt die (nicht ganz eindeutige) Zuschreibung, dann ist das älteste Zeugnis A.s nicht literarischer Natur: Ein archaisches Bronzeblech aus Castellina in Chianti (Florenz, Museo Archeologico [19. 14–17]), das vor die Mitte des 6. Jh. v. Chr. datiert wird, zeigt zwei Frauengestalten neben Eteocles' und Polyneikes' Bruderkampf [19. Tafel 1,3]. Erst aus dem 4. Jh. v. Chr. sind unzweifelhaft zugeschriebene Vasenbilder der A. erhalten. Ein Kelchkrater (Syrakus, Museo Nazionale, Inv.Nr. 66557) zeigt sie als Kind neben Oidipus; auf manchen Vasen führt sie ihren Vater – u. a. zu den Leichen der Brüder [20. 820 f.]. A.s Gegenüberstellung mit Kreon hat nur eine einzige lukianische Vase zum Gegenstand (vgl. Abb. 1). Hervorzuheben ist eine apulische Amphorenmalerei aus Ruvo (Museum Jatta, Apulien, Inv.Nr. 423), welche das A.geschehen um Herakles anordnet. Die Handlung der Tragödie fächert sich dort fast diagrammatisch nach Affinitäten auf (links des Herakles sind Kreon, Ismene und Eurydike abgebildet, rechts Antigone, hinter ihr Haimon) und wird in eine synchrone Ordnung überführt; Antigone wird von einem Häscher gefaßt, als sie offenbar bei dem Heros Herakles Schutz sucht.

Ein apulischer Glockenkrater (um 380–370 v. Chr., Sant'Agata dei Goti) zeigt vermutlich die Parodie einer konkreten Aufführungssituation [31. 210]: Ein weißhaariger Schauspieler trägt die Maske der tragischen Heldin in der Hand – und so wird A. von ihrem Häscher am Bart ergriffen. Auf einem tarentinischen Kalksteinrelief (4. Jh., Berlin, Antikenmuseum, Inv.Nr. 1642) ist A. wieder als Führerin ihres Vaters zu



Abb. 1: Antigone wird von Wächtern zu Kreon gebracht. Rotfigurige lukianische Nestoris, um 380 v. Chr. London, British Museum. A. steht hier in eher schüchtern-flehender Haltung vor dem Tyrannen.

sehen. Aus hellenistischer Zeit datieren zudem zwei den thebanischen Mythos episodisch gliedernde Darstellungen auf »Homerischen Bechern« (London, British Museum, Inv.Nr. G 104; Halle, Archäologisches Museum). Etruskische Aschenurnen (Volterra, Museo Guarnacci, Inv.Nr. 557; Florenz, Museo Archeologico, Inv.Nr. 78507; Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca della città di Cortona, Inv.Nr. E 1021 A; Palermo, Museo Archeologico Regionale »Antonio Salinas«, Inv.Nr. 11778) lassen eine Bedeutung des A.mythos für die Totenbestattung vermuten. Dargestellt ist hier A.s Eingriff in den Bruderkampf; ihr fällt dabei der menschlich vermittelnde Gegenpart zu den ebenfalls dargestellten Furien (genauer: Vanths, also etruskischen Rachegöttinnen) zu. Auch Oidipus ist neben seiner Tochter bisweilen Zeuge des Kampfs (Perugia, Necropoli del Palazzone, Inv.Nr. 84; Perugia, Museo Nazionale, Inv.Nr. 19) oder des Sterbens der Brüder (Florenz, Palazzo Antinori-Aldobrandini; Volterra, Museo Guarnacci, Inv.Nr. 465). In Ostia wurden Tonformen (Ostia, Museo Archeologico) gefunden, welche zum Backen ornamental verzierter Lebensmittel oder votivgaben dienten; auf einer dieser Formen versucht eine kleine Frau (vermutlich A. [31. 277]), den Brudermord aufzuhalten.

Im Oecus maior in Delos ist ein Fresko aus dem 2. Jh. v. Chr. erhalten: A. und Oidipus tragen Masken; wird also eine Aufführungssituation dargestellt, nicht der Mythos selbst. Die *Thebais* wird auch auf einem röm. Sarkophag (2. Jh. n. Chr., Rom, Villa Doria Pamphili) erzählt; hier läßt sich zum ersten Mal A.s Raub der Leiche Polyneikes' in der Bildenden

Kunst belegen. Philostrat (*Philostr. imag.* 2,29) beschreibt das Gemälde in einer neapolitanischen Villa, auf dem A. gleich mehrfach abgebildet war: Die dargestellte myth. Handlung befand sich offenbar weitgehend in Einklang mit Statius, doch stand A.s Handeln hier im Zeichen der Versöhnung: Im Tod wollte sie die Brüder vereinen; auf deren Grab wuchs ein Granatapfelbaum, der Blutropfen hervorbrachte.

B.2. Spätantike und Mittelalter

Im frühen und hohen MA spielt A. keine Rolle, und auch für die Folgezeit ist sie nicht zentral (eine Untersuchung des Bestandes vgl. [21. 227–237]). Selbst der anonyme *Roman de Thèbes* (12. Jh.), der sich lose an Statius orientiert, bildet hier keine Ausnahme: A. und Ismene, als höfische Damen gezeichnet, sind von geringer Bedeutung. Der A. minnend dienende Ritter ist Parthonopex; dieser fällt und wird in Theben feierlich bestattet; in zwei Handschriften stirbt A. aus Kummer. Nicht mehr als eine bloße Erwähnung findet A. in Dantes *La Divina Commedia* (Purg. 22,110) und im *Ovide moralisé* (1482 f.). Auch G. Boccaccios *Teseida* (5,13,2) geht darüber nicht hinaus; immerhin führt Boccaccio A. in *De mulieribus claris* als Tochter der Yocasta (29); die Leiche des Polynices bestattet indes Argia allein (25). Dem widersprechen *Genealogie deorum gentilium* (2,71): Gegen Creons Verbot verbrennt A. hier gemeinsam mit Argia beide Leichen und wird ermordet. Musikalische oder bildnerische Rezeptionszeugnisse scheinen nicht überliefert zu sein.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die erste Ausgabe der Werke des Sophokles wird 1502 von Aldus Manutius gedruckt; Übersetzungen ins Ital. (1533 von L. Alamanni), Lat. (1541 von G. Hervet), Frz. (1542 von C. de la Fontaine) und Dt. (1543 von F. Fritze) folgen, und auch die literarische Aufnahme des Mythos vollzieht sich schnell: Schon G. Rucellais *Rosmunda* (1516) orientiert sich motivisch und stilistisch an dem sophokleischen Vorbild, auch wenn es um eine Langobardenprinzessin geht und sich die »klassische« Handlung an einer eher novellistischen Tradition bricht, welche auf schaurige Details nicht verzichten kann: Der König Alboino hat Rosmundas Vater im Kampf erschlagen; diese widersetzt sich (gemeinsam mit ihrer Amme) dem Bestattungsverbot und wird gefaßt. Alboino verurteilt sie nicht, sondern hält um ihre Hand an, um sich die Gewogenheit des unterworfenen Volkes zu sichern. Zum Schein willigt Rosmunda ein; sie wird bei ihrer Hochzeit gezwungen, aus dem \blacksquare einem Pokal weiterverarbeiteten Schädel ihres Vaters zu trinken; ihr ehemaliger Verlobter rächt sich an Alboino, indem er ihm im Schlaf den Kopf abschlägt.

1533 erscheint eine Neuauflage der *Adagia* des Erasmus von Rotterdam, in welcher 23 Zitate \blacksquare der sophokleischen Tragödie in umgekehrter Reihenfolge kommentiert werden. Angesichts der Wirren der Reformationszeit wird die antike Tragödie sofort als politisches Werk aufgenommen: Erasmus liest A.s Widerstand äußerst kritisch. Diese Rezeption bleibt allerdings ein Sonderfall; allein C. Boyer/Pader d'Assézan wird in seiner *Antigone* (1686) das Handeln A.s zum gotteslästerlichen Frevel machen, dem Créon mit Milde, aber auch der gebotenen Entschiedenheit begegnet. Bereits F. Petrarca hatte in der Nachfolge Senecas A. als Exemplum der *pietas* angeführt (*Familiares* 2,15,2, ed. Rossi), deren Bedeutung sich inzwischen christianisiert hatte. L. Dolces *Giocasta* (1549) läßt A.s fromme Tugend behutsam hervortreten. Wesentlich wichtiger für diese Tradition der A.rezeption ist allerdings R. Garniers *Antigone* \blacksquare *la piété* (1580). A.s Ausspruch, sie sei zum Lieben, nicht \blacksquare Hassen da (vgl. Soph.Ant. 523; s.o. B.1.1.), findet sich in einer christl.-humanistischen Lesart aufgehoben und ins Zentrum der Tragödie um die *virgo pia* (»fromme Jungfrau«) gerückt [23.362f.]: Ihre *piété* ist selbstlose Frömmigkeit, welche äußerst christl. wirkenden Göttern oder (einem?) Gott gilt (vgl. *Antigone* 1810–1843). A. sieht keinen Widerspruch zwischen göttlichem und staatlichem Recht [23.365]; markant ist aber auch der Verlust der familiären Dimension: Sah A. bei Sophokles die Götter im Recht der Blutsverwandtschaft aufgehoben und sich zur Sicherung dieser

Rechte bestellt, \blacksquare ist die Familie nunmehr bloßer Austragungsort einer moralischen Bewährung, die sich durchaus auch auf anderem Boden ereignen könnte. Da Garnier das Fatum zudem in der göttlichen Providenz aufgehen läßt und A.s Handeln in die Nähe einer Märtyrertat rückt, tritt an die Stelle antiker Tragik die jenseitige Erlösung. Zudem wird A.s Seelenheil mit ihrer »gloire« korreliert, und dieser diesseitige Lohn metapoetisch auch sofort eingelöst (vgl. *Antigone* 1222f.).

Auch in J. de Rotrous *Thébaïde* (1638) zeichnet sich A. durch christl. *pietas* aus; doch steht diese nunmehr in höfischem Kontext, was sowohl am teilweise galanten Duktus [29.160–162] der Tragödie als auch an der Propagierung höfischer Ideale zutage tritt: Die Götter »sind die Lehrmeister der Könige« (4,3); nur war Créon eben ein schlechter Schüler. Der Konflikt ist damit nicht ein solcher verschiedener Gerechtigkeiten, sondern zweier Charaktere [23.365]; A. wird »zum Ruhm des Blutes Édipes, zur Ehre ihrer Familie« (2,2) – einer ihrerseits ehrenhaften Familie, denn Édipe ist schuldlos (1,4).

Einer solchen Lesart diametral entgegen steht J. Racines *La Thébaïde* \blacksquare *les frères ennemis* (1664). Die Schuld des Édipe läßt sich nicht vom Fatum trennen, und der Streit zwischen Étéocle und Polynice überträgt sie; der Haß der Brüder reicht noch in den Mutterleib zurück (4,1). Zum zusätzlichen Verhängnis wird ihnen Créon, der zum Schein auf Étéocles Seite steht, in Wahrheit aber die Brüder gegeneinander ausspielt. Der Konflikt der beiden Labdakiden findet sich damit im größeren der konkurrierenden Herrscherstämme gespiegelt; und um so plausibler ist der Orakelspruch, das Glück Thebens sei nur um den Preis des Blutes des Letzten aus dem Stamm der Herrscher \blacksquare gewinnen (2,2). Kreons jüngster Sohn Ménécée opfert sich im Glauben, er selbst sei gemeint – eine heroische Tat \blacksquare stoischer Haltung, wie sie \blacksquare bei Statius war, doch ohne deren Legitimierung; denn nunmehr ist sie der Ordnung eines unergründlichen Ratschlusses überantwortet. Als dessen Adressaten weist die Handlung beide Herrscherhäuser aus. Der gegenseitige Brudermord läßt sich auch durch Hémons Selbstopfer nicht verhindern, Jocaste stirbt aus Gram; A. erdolcht sich (ein übertretenes Bestattungsverbot spielt hier keine Rolle) und stürzt damit auch Créon, der sich in sie verliebt hat, in den Tod. A.s Pflichtbewußtsein rückt ihre *pietas* wieder in die Nähe einer stoischen Haltung, welche sich nun aber auf dem Boden der augustianischen Gnadengnade bewähren muß. Anders als Hémon oder Ménécée fügt A. sich in ihr Los, und doch ist ihr Tod (anders als der ihrer Mutter) selbstbestimmt. Freiheit im Unvermeidlichen und Erfüllung des Verhängnisses ist die Tugend der Heldin dieser Tragödie.

V. Alfieri hebt in seinem Drama *Antigone* (1776) ebenfalls die extreme Tugend der Protagonistin hervor, doch zeichnet er sie als virilen Stolz [11.54]. Gemeinsam mit Argia, die sie ob ihres Mutes als ihre wahre »Schwester« anerkennt, bestattet seine A. Polynice. Das Verbot, das sie damit übertritt, ist von Creonte aber nur ausgesprochen worden, damit A. (noch legitime Erbfolgerin) sich ihm widersetzt und ihm selbst die Gelegenheit bietet, sie hinzurichten. Als er indes von A.s und Emones Liebe erfährt, sieht er in deren Hochzeit eine bessere Möglichkeit, seine Herrschaft zu sichern; doch A. weigert sich. Sie tötet sich selbst und erwartet von Emone, sich dem Frevel auf gleiche Weise zu stellen (4,2). Tatsächlich folgt dieser ihr in den Tod: Zwei Leichen liegen – entgegen der zeitgenössischen Theaterpraxis – auf der Bühne, und Creonte bleibt erschüttert zurück.

B.3.2. Musik

Im 18. Jh. wird die Handlung um A. zu einem bedeutenden Stoff der Opera seria. Allerdings legen die Gattungsvorgaben des »melodramma« \blacksquare nahe, die Handlung in eine bukolische Szenerie \blacksquare verlegen, wofür sich die Episode des A. bei Schäfern verbergenden Haimon (bekannt \blacksquare Hyg.fab. 72) bes. anbietet. Auf sie greift G.M. Orlandinis *Antigona* (Venedig 1718) zurück: Das Libretto M. Fasanios (eines Dichters der Arcadia, dessen weltlicher Name B. Pasqualigo war) führt das Inzestmotiv als Hintergrund weiter, indem hier A. mit Haimon (der bei ihm Osmene heißt) eine Tochter Jocasta hat, welche Creonte nunmehr dem Osmene vermählen will. Dessen Ablehnung bringt das Geheimnis \blacksquare Licht, die Liebenden werden gemeinsam eingemauert. Doch führt die öffentliche Empörung zu einer Revolte – A. und Osmene werden befreit. Größeren Erfolg hatte das Libretto des G. Roccaforte, vertont u.a. von B. Galuppi (Rom 1751), G.B. Casali (Turin 1752), G. Latilla (Modena 1753), F.G. Bertoni (Genua 1756), G. Scarlatti (Mailand 1756), G.F. de Majo (Rom 1768), J. Mysliveček (Turin 1774), M. Mortellari (Rom 1776) und G. Gazzaniga (Neapel 1781). Allerdings greift Roccaforte von der A.tradition allein die eigenständigen Motive Fasanios auf und vermengt sie mit wiederum eigenständigen oder solchen aus dem Mythos der Antiope, \blacksquare daß diese Opern der Rezeption des A.mythos kaum mehr zuzuschlagen sind.

T. Traettas *Antigone* (Petersburg 1772; Libretto von M. Coltellini) ist v.a. darauf ausgerichtet, den A.stoff zur zeitgenössisch vollen szenischen Wirkung zu bringen [22.106–110]. Ballette bringen das Bühnengeschehen zur Entfaltung, chorische Einwüfe verstärken die Wirkung des Pathos. Die Handlung scheint dramaturgisch zugespitzt und entkompliziert zugleich:

Nach dem in die Logik eines Duells überführten Bruderkampf wird Creonte zum König ernannt – und zwar ausgerechnet aufgrund der Verlobung seines Sohnes Emone mit der Thronfolgerin A. Umso tyrannischer erscheint daher das Bestattungsverbot, welches A. naturgemäß übertritt. Gefaßt wird indes Emone, der die Schuld auf sich nimmt, bis A. ihn durch Selbstbeziehung rettet. A. wird lebendig eingemauert, wobei Emone die Gelegenheit nutzt, sich ihr beizugesellen. Doch widerruft Creonte, der »Stimme des Herzens« folgend, seinen Beschluß, und die Reformoper endet glücklich: Nicht die Götter, sondern die Menschen bestimmen das Schicksal, und tyrannenbekämpfende empfindsame Regungen wenden \blacksquare \blacksquare Besseren. Ähnlich ist die Anlage der *Antigone* von N.A. Zingarelli (Libretto von J.F. Marmontel, Paris 1790): Der politische Konflikt ist hier in der Frage aufgehoben, ob Macht als solche ein erstrebenswertes Gut sei. Créon ist dieser Ansicht, Hémon indes sieht darin eine »fatale Größe« (»grandeur fatale«); die Oper, die sich um die Liebe Hémons \blacksquare A. dreht, findet einen versöhnlichen Ausgang: Wieder bereut Créon rechtzeitig.

A. Sacchinis *Edipe à Colone* (1787, posthum; Libretto von N.F. Guillard) zeichnet A. als versöhnend familiäre Gestalt. Im Zentrum steht ein Vater-Sohn-Konflikt. Polynice, vergleichsweise positiv dargestellt, ist \blacksquare schuldig an Édipes Vertreibung aus Theben, doch bereut er und will nun für seinen Vater die Krone zurückerobern. Édipe distanziert sich aber \blacksquare beiden Söhnen gleichermaßen, bis A. ihn um Versöhnung mit Polynice bittet. Das »Ungeheuerliche« \blacksquare Sophokles' erstem Stasimon (s.o. B.1.1.) hat die Seiten gewechselt: In der Kontrastierung einer dämonisch-chaotischen Natur und einer geordneten Welt des Häuslichen steht A. damit für letztere ein.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

In B. Hederichs *Gründliche[m] mythologische[n] Lexikon* (1770) wird der Mythos der A. in einer vornehmlich an Statius und Hyginus angelehnten Tradition beschrieben. Auch P.-S. Ballanches narrativ verfaßte *Antigone* (1814) steht noch in dieser Tradition: Als Erzähler fungiert Tirésias – die Rahmenhandlung macht seine Erzählung zur Warnung vor dem Trojanischen Krieg, in welchem die napoleonischen Feldzüge anklingen [11.31–35]. A.s Brüder töten einander unwillkürlich, wodurch die persönliche Schuld weniger, die Erbschuld aber stärker betont wird. Diese nimmt die mariologisch überhöhte A. gänzlich auf sich, indem sie Jugend und Jungfräulichkeit ganz ihrem Vater Édipe widmet.

In der klassischen und romantischen Theorie ist die sophokleische Tragödie indes zu dieser Zeit bereits ■ einer Art Paradigma poetischer Vollkommenheit geworden [29.3–17], was solchen mythogr. Eklektizismus fortan beschränkt. F. Hölderlins *Antigona* (1804) stellt den ersten Höhepunkt dieser modernen Entwicklung dar – eine Übersetzung und damit ein philologischer, kein poetischer Akt. Allerdings dient Hölderlins Philologie einem Logos im weiteren Sinne: Sie gilt nicht allein der »Pfleger des festen Buchstaben«, sondern auch der »guten Deutung des Bestehenden« [30] – also auch dem, was er in seinen *Anmerkungen zur Antigona* auf den Begriff des »Geistes« bringt. Hölderlins Interesse gilt dem einer Kultur je als unmittelbar Eigenes Gegebenen, dem »Innigen«. Dabei findet ■ einer Art Theorie der »vermittelten Unmittelbarkeit«. Den Griechen war das Körperlich-Sinnliche ein Unmittelbares; ihr »Wort« (der Logos) konnte nur »mittelbarer faktisch« werden, da es gewissermaßen als ein per se »Einverleibtes« gegeben war. Ort der modernen, »hesperischen« Unmittelbarkeit ist indes der »geistige Körper«, der, anders als der physische, geeignet ist, die Unendlichkeit unmittelbar ■ erfassen. Der moderne Mensch steht daher »unter dem eigentlichen Zeus«. Übersetzung kann somit nicht bloß eine Wiedergabe griech. Semantik in dt. Sprache sein, sondern muß eine Übertragung des »Wortes« leisten, welche unter dieser Bedingung dessen Vereigentlichung sein muß: Sie überträgt Sinnliches in Geistiges; Aufgabe des Übersetzers ist es, »die Mythe [...] überall beweisbarer darzustellen«. Zeus wird so zu einem »Vater der Zeit« oder »Vater der Erde«, und das Wort selbst wird als Unsinnliches zum Ort eines »eigentlich Sinnlichen: »Du scheinst ein rotes Wort zu färben«, läßt Hölderlin gleich zu Beginn der Tragödie seine Ismene sagen.

Die sophokleische *Antigone* bringt in Hölderlins Augen einen paradigmatischen Konflikt zwischen einer »gesetzlosen« (A.) und einer »gesetzten« (Kreon) Beziehung zu Gott zum Ausdruck [3]. Die politische Dimension tritt dabei als Haltung zum Schicksal auf; doch wo das griech. »Vaterländische« (d. h. das Politische) sich entsprechend der »antiken« Unmittelbarkeit des Sinnlichen in Form eines »Kampfspiels« zwischen »Förmlichem und Gegenförmlichem« austrug und sich somit in einer »Athletentugend« äußerte, ist das moderne Vaterländische ein »Sittliches«: Weil dem Geist die unhintergehbare Eindeutigkeit des Physischen fehlt, ist ■ zunächst »schicksallos«, bis er sich im Endlichen als »Geist der Zeit« verkörpert. Genau dies findet sich aber auch im Konflikt der beiden Protagonisten verkörpert: In »unmäßiger Innigkeit« setzt A. sich der Erkenntnis aus, daß der »Geist des Höchsten gesetzlos« ist. Sie gerät damit in ihrem Handeln unmittelbar vor Gott und handelt zugleich mit dem Gött-

lichen und gegen dieses: Sie wird »Antitheos« [1. 194]; [25]. Damit nimmt sie aber bereits eine geistigere Haltung ein als der im Gegebenen verharrende Kreon [3. 249f.]; sie ist also »moderner« als ihr Widersacher, der die erstarrte Förmlichkeit der Ehrung »Gottes als eines Gesetzten« betreibt [26. 275–332]. Die Tragödie gerät damit selbst an die Grenze zwischen antiker und modern-hesperischer Ordnung; und Kreons Weigerung zur Umkehr richtet sich sowohl als Verfehlung gegen Gott wie auch gegen die Notwendigkeit einer (revolutionären) »vaterländischen Umkehr« [3. 252f.]. Dieser Konflikt führt zu keiner Lösung, sondern zu einer gemeinsamen Katastrophe, und aufgrund der gleichen Gewichtung der beiden Haltungen ist die Tragödie »republikanisch« [1. 197].

In Anbetracht ihrer gemeinsamen Herkunft ist nicht verwunderlich, daß die Grundfragen, welche G.W.F. Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* (1806/1807, Kapitel V.c–VI.a) bei Sophokles verwirklicht sieht, Parallelen zu F. Hölderlins Lektüre aufweisen. Auch Hegel geht es um Sittlichkeit, doch behandelt er sie nicht auf dem Boden des »Vaterländischen«, sondern des Rechts. Dessen im Abstrakten verweilende Kritik (wie sie sich entlang I. Kants kategorischem Imperativ denken läßt) genügt nicht – sie ist ein »Frevel des Wissens«. Die eigentliche Prüfung des Gesetzes besteht in seiner Verwirklichung im Handeln. Anhand der Figur des Kreon formuliert Hegel das Problem, daß dies nicht ohne willkürliche Setzungen auskommt. V.a. aber kollidiert sie mit einer zweiten, nicht-allgemeinen, dafür aber unmittelbaren Sittlichkeit, die nicht in der allgemeinen Bestimmung, sondern im Sein der Individuen gründet, worin A.s Haltung anklingt. Es geht also ■ einen unumgehbaren Konflikt zwischen Besonderem und Allgemeinem, den Hegel am Recht der Toten festmacht: Während für das öffentliche Gesetz allein Taten zählen, betrachtet das göttliche Recht allein die Blutsverwandtschaft. Beide Standpunkte sind für Hegel sowohl »an« als auch »für sich« – sie gelangen im Handeln zu ihrem »Selbstbewußtsein«: Das Handeln gemäß der Position der A. erhebt das Individuum aus seiner »einfachen Unmittelbarkeit« und wendet es dem Gesetz zu. Auf dessen Boden tritt ■ sich selbst (oder genauer: sich als einem Selbst) entgegen; damit aber wird ■ an seiner einfachen Sittlichkeit schuldig, zu der ■ mittelbar geworden ist. Das Handeln gemäß der Position Kreons führt indes zu einer inversen Schuld: Hier wird das Dasein des Besonderen zum Problem, denn es ist dem Allgemeinen nichts als der »unwirkliche Schatten«. Kreons Frevel ist damit ein solcher der Formalität. Die Schuld beider Seiten wird im Handeln zum »Verbrechen«, und die Schuldanerkennung erfolgt daher als Pathos, in dem sie sich gleichermaßen verwirklicht und aufhebt. Aufgrund dessen ist die sophokleische

Antigone auch paradigmatisch für Hegels Konzeption des Tragischen [18. 10]: Im gemeinsamen Untergang finden beide Seiten ihre Erfüllung und ihr »Schicksal«, also ihre dialektische Notwendigkeit.

Hegels Dialektik ist zugleich Grundlage als auch Stein des Anstoßes für S. Kierkegaards Entwurf einer A. in *Entweder – Oder* (1843). Zunächst zeichnet er eine Theorie des Tragischen: Einer antiken, vorsubjektiven Form der Tragödie stellt Kierkegaard eine moderne, subjektive entgegen. Erstere verbleibt im Rahmen des Objektiven (also Gegebenen), das unreflektiert und unmittelbar – und damit für Kierkegaard »ästhetisch« – ausgetragen wird: Handeln und Erleiden sind hier eins. Die moderne Tragödie überführt das Individuum indes in den Status der Vereinzelung und somit in Opposition zum Objektiven; denn in der subjektiven Reflexion werden die Fragen des Handelns zu solchen der Ethik. Entscheidend ist dabei Kierkegaards Verortung des aristotelischen Begriffs der tragischen *hamartia* (wörtlich »Fehler« oder »Mißlingen«, vgl. Aristot. poet. 53a). Die antike Tragödie kennt diese für Kierkegaard nur als nicht reflektierte Verfehlung, die damit unschuldig bleibt und ■ in einem Hier und Jetzt »ästhetisch« erlebt wird: als Kummer (*sorg*). Die moderne Form der Tragödie gelangt statt dessen zu einer reflektierten »Eindeutigkeit der Schuld«; erlebt wird sie als Schmerz (*smerte*), welcher auch Vergangenheit und Zukunft in sich trägt. Damit verliert sie aber die präsentische Substantialität, die dem Kummer eignet. Dieser ethischen Theorie des Tragischen stellt Kierkegaard daraufhin eine ästhetische gegenüber, die das ethische Implikat der Tragödie selbst ins Ästhetische wendet und auf einem dritten tragischen Zustand fußt, nämlich demjenigen der Angst. Als Affekt ist die Angst unmittelbar wie das »Ästhetische«, doch haftet ihr auch diejenige Dimension der Zeit an, die dem rein präsentischen Kummer fehlt. Gerade diese entscheidende Konzeption entwickelt Kierkegaard anhand des Skripts für eine umgeschriebene A.

Die Poetisierung ist Programm: Kierkegaards »objektive Dialektik« läuft auf keine Aufhebung im Geist, sondern im Dasein hinaus. Ziel und Methode ist daher keine philosophische Auseinandersetzung, sondern »Arbeit am Mythos« (auch wenn Kierkegaard hier gerade die Überwindung der Distanz im Auge hat und nicht deren Gewinnung, welche H. Blumenbergs Konzeption dieses Begriffs maßgeblich bestimmt). Grundlage der hypothetischen Tragödie ist die »substantielle« Abkunft A.s aus der Schuld ihres Vaters, die sich aber nicht (wie in der »Antike«) als äußeres Faktisches, sondern als innerlich-subjektives Problem stellt: A. allein weiß von ihrer inzestuösen Zeugung. Diesem Kontingenten und Besonderen tritt sie dennoch gerade als einem Unbedingten und Absoluten entgegen:

Sie bindet in ihrer Hingabe ihre »Unendlichkeit« an ein Endliches und überführt sie somit ins »Objektive«. Damit aber ist diese sprachlos: Nur auf Kosten der Unvermittelbarkeit kann Unmittelbarkeit gelingen (entsprechend versteht sich auch das »erotische« statt sprachliche Verhältnis zwischen Autor und Figur, deren Geheimnisaustausch sich in einer »Stimmung« statt in einer Bedeutung auflöst). In der Weigerung gegen eine vermittelnde Aufhebung im Geist verwirklicht sich daher ■ der tragische Konflikt: Um ihrer Liebe ■ Haimon gerecht zu werden, müßte A. ihr Geheimnis preisgeben; doch da sie dies nicht kann, opfert sie ihr Leben. Erst im Tod kann sie es offenbaren, ohne es zu verraten.

M. Heideggers Interpretation der A. orientiert sich an F. Hölderlins Konzeption des »Innigen« (*Die griechische Deutung des Menschen in Sophokles' Antigone in seiner Vorlesung über Hölderlins Hymne »Der Ister«*, 1942; vgl. dazu [4. 58–62]). Grundlegend ist für Heidegger das Problem des »Unheimischen« und des damit verbundenen »Unheimlichen« – zwei Termini, in denen er die ontischen Dimensionen von Hölderlins Begriff des »Vaterländischen« fokussiert. Heideggers Überlegungen stehen auf dem Boden einer Konzeption des Menschen, dem jene selbstverständliche und instinktive Interaktion mit der Umwelt (das »Benehmen«) fehlt, welche dem »weltarmen« Tier eignet. Der Mensch befindet sich in einem »Offenen«, das seinen Reichtum an »Welt« und damit an Möglichkeiten ausmacht, ihn aber zugleich unheimlich im Sein werden läßt. »Vielfältig ist das Unheimliche, nichts doch/über den Menschen hinaus Unheimliches ragend sich regt« [4,71] übersetzt Heidegger den Beginn des ersten Stasimon. Er entbindet damit das sophokleische Unmaß des Menschen (s. o. B.1.1.) aus der myth. Logik und überführt ■ in eine metaphysische: Seine Übersetzung macht das *deiná* in diesem Ständlied (s. o. B.1.1.) zu einem Verlust der Selbstverständlichkeit von Sein. Zwei an Hölderlin angelehnte Möglichkeiten stehen einander gegenüber: Das »Unheimischsein im Sinne des ausgewogenen Umtriebes im Sein« (Kreon) und das »Heimischwerden« ■ der »innigsten Zugehörigkeit zum Sein«, welche gerade in der Erfahrung des Unheimischen als Seinserfahrung liegt (A.). A.s Weg ist dabei derjenige der »Sorge«: Indem sie im Zustand des Unheimischen an der »Zugehörigkeit zum Sein« festhält, verkörpert sie die »innigste Zugehörigkeit zum Heimischen« – und gerade damit findet sie zum »reinen Sein«.

Konträr auf diese Lektüre und auf diejenige G.W.F. Hegels bezogen ist J. Lacans ebenfalls einflußreiche Lektüre der A. (*L'éthique de la psychanalyse*, Vorlesungen 19–21), welche die Tragödie – ■ auch in einem psychoanalytischen Sinne – in den Zusammenhang der unterschwellig agierenden Kräfte

von Eros und Hades zurückholt. Kreons Gesetz setzt Lacan mit der »symbolischen Ordnung« gleich, in welcher die Logik der Verrechnung (Polyneikes' Taten) gilt. Diese Ordnung ist als solche nicht in der Lage, ein Besonderes als Singuläres anzuerkennen, und gerade für diesen Mangel des Symbolischen läßt Lacan den Mythos der A. eintreten. Mittels einer tautologischen Fixierung (»mein Bruder ist mein Bruder«) versucht A., auf Singularität zu beharren. Doch entkommt auch ihr Selbstopfer (ihr »Todestrieb« oder »reines Begehren«) nicht der Logik des Symbolischen: Ihr Begehren bleibt Begehren des Anderen; sie wird nicht zur Hüterin ihres eigenen Seins, sondern desjenigen des Verbrechers Polyneikes.

Die für die Philosophie entscheidende Frage nach der Unmittelbarkeit wird auch in literarischen Verhandlungen des Mythos thematisiert. H. von Hofmannsthal's *Vorspiel zur Antigone* (1901) etwa benutzt die sophokleische Tragödie, um ihr eine entsprechende Ästhetik theatralischer Mimesis zu entwickeln. Von einem Studenten beobachtet, betritt ein Genius die Bühne, der sich – gemäß der zu Hofmannsthal's Zeit aktuellen Lesart von Pneuma und Inspiration in der Antike – aus einem Windhauch im Kostüm der A. manifestiert. Der Student hält ihn zunächst für die Darstellerin der A., doch hat es mit keiner Illusion des »Täuschenden« der Kunst, sondern mit einer »fürchterlichen Gegenwart« zu tun. Gewiß macht die Einbettung dieses Vorspiels in den Theaterraum diese Szene zu einer selbstreferentiellen Thematisierung theatralischer Medialität – doch nur um auch deren Täuschung in Präsenz zu überführen: »Das eben ist die Botschaft, die ich bringe«, sagt der Genius: »Mich mußt du glauben, daß du sie verstehst.« Die Einheit von Botschaft und Medium dient also nicht einer repräsentierenden, sondern einer präsentisch-teilhabenden Theatralität. Der Geist soll nicht dargestellt werden, sondern ihm soll vermittelt der Kunst zur Anwesenheit verholten werden; er ergreift von den Schauspielern Besitz und verkörpert sich in ihnen. Der Zuschauer wird damit in seinem geistigen Erleben in den Raum des Geistes überführt und dort zum »Teilnehmer«. Ausgerechnet auf der Grundlage einer kunstmetaphysischen Theorie wird Sophokles' *Antigone* damit zu einem der ersten Dramen, welche die »vierte Wand« des Theaterbaus überwinden.

Auf eine ganz andere Form der Darstellung zielt J. Cocteau's avantgardistische Sophoklesübertragung. An die Stelle, an der in F. Hölderlins Übersetzung die Philologie stand, setzt er in der seinen die Logik der Zusammenfassung. Im Vorwort seiner *Antigone* (1922) vergleicht Cocteau sein minimalistisches Verfahren mit Luftaufnahmen von Griechenland. Tatsächlich läßt seine Sprachökonomie bis dato unsichtbare Dimensionen des Textes hervortreten (z. B. das groteske

Wechselspiel von Kreons Sarkasmus und A.s Pathos oder die Absurdität, mit der Kreon am Ende A.s Duktus aufnimmt), indem andere (etwa die stilistische Pracht) der Logik des »Überfliegens« zum Opfer fallen. Bemerkenswert ist die Rolle des Chors, der »laut und schnell« sprechen soll, als »träge er Zeitungsartikel vor«: Cocteau gelingt damit eine der wenigen plausiblen Aktualisierungen dieser Eigenart der antiken Tragödie; denn stand der sophokleische Chor im Dienste einer wechselnden, aber doch das Allgemeine aufrufenden Gestimmtheit (s. o. B.1.1.), dann ist es nur konsequent, diese Funktion auf das zeitgenössische und ebenso unstete Medium der öffentlichen Meinung zu übertragen. Die extreme Vereinfachung der Übersetzung sorgt zudem für eine subtile intertextuelle Komik der vermiedenen Schwere einer langen Tradition: An die Stelle der wohl berühmtesten Verse dem ersten Ständlied (Soph. Ant. 332f.; s. o. B.1.1.) tritt ein lakonisches »Der Mensch ist merkwürdig«.

Ein bewußt unpassendes zeitgenössisches Habitat unterlegt J. Anouilh seinem Drama *Antigone* (1942): Die Grundstruktur des sophokleischen Konflikts wird freigelegt, indem dieser gleichermaßen seine metaphysisch-religiöse Unterfütterung verliert. In einer säkularisierten Welt treffen Créon und A. aufeinander. Ersterer trägt die Züge eines häuslichen Onkels, und damit ist auch die sophokleische Rollenverteilung verkehrt: Er spricht im Interesse der Polis und des Oikos; A. indes verkörpert nunmehr allein sich selbst. Der Bestattung ihres Bruders fehlt damit jegliche Legitimation; und an die Stelle der absoluten Hingabe an das transzendente Recht tritt in ihrer Haltung die Absolutheit der Negativität: Trotzig erhebt A. Anspruch auf Verurteilung. Sie steht damit zwar, und Créon bescheinigt ihr dies, auf der Seite des Sinns (*sens*), welcher dem lebensweltlich Immanenten und damit auch der Position Créons selbst abgeht. Doch hat dieser Sinn ebensowenig Begründung wie der Verzicht auf ihn. Créon hält ihr entgegen, sei einfach, »Nein« zu sagen, schwer aber, sich bejahend auf die ungeordneten und schmutzigen Zusammenhänge des Lebens einzulassen (was v. a. vor dem politischen Hintergrund des Pétain regierten Frankreich um plausibler und zugleich problematischer wird). Doch als er A. nicht überzeugen kann, ist sein Fazit: »Polynice war nur ein Vorwand; und er fährt fort: »Antigone war geschaffen, um tot zu sein.« Sein Unverständnis für A. weist die Grenzen und damit die Haltlosigkeit seiner eigenen Haltung aus: »Sein zum Tode« und Totsein sind für Créon dasselbe.

Statt einen metaphysischen Konflikt auf den Punkt zu bringen, legt Anouilh anhand dieser absurden Konstellation Grundmuster des Tragischen frei [16]. Unmittelbar nach der Exposition ironisiert der

Chor den schlichten Verlauf tragischer Notwendigkeit und damit den Mangel an Unvorhersehbarem, den die Tragödie gegenüber der Wirklichkeit auszeichnet. Genau diese Tragödienlogik findet sich in Anouilh's A. personifiziert: Bestand A. schon bei Sophokles gewissermaßen auf ihrem Schicksal (s. o. B. 1.1.), so besteht sie bei Anouilh nun gleichzeitig auch metapoetisch auf ihrer Tragödie. Gerade in diesem Sinne wird es bedeutend, wenn der Charakter der laut Text zwanzigjährigen A. Zweifel über ihr Entwicklungsstadium aufwirft: Ihre Amme und Haimon behandeln A. wie ein kleines Kind; Polynice begrüßt sie mit einer Sandkastenschaufel. Umso erbitterter scheint sie ernstgenommen werden zu wollen – und zwar gerade darin, die relativierte Welt der »Erwachsenen« nicht begreifen zu wollen [5. 55f.]. Der tragische Konflikt weist damit basalpsychologisch leicht beschreibbare Züge von infantilem Verhalten auf [7] – und so läßt Anouilh die zum Paradigma gewordene Tragödie in der Logik einer Trotzreaktion aufgehen. Sein Umgang mit dem Labdakidenmythos entpuppt sich als diametral entgegengesetzt zu demjenigen S. Freuds: Versuchte Freud die Entwicklungsstadien des Kindes qua Referenz auf den Mythos als unumgängliches Los des Menschen zu fassen, legt Anouilh's antihumanistischer Gestus statt dessen eine infantile Logik des Mythischen frei.

Maßgeblich sind im 20. Jh. Lektüren der A. als Exempel des Widerstands gegen ein ungerechtes Gesetz. Schon in der Dreyfusaffäre wird A. in den Augen der »dreyfusistes« Zeugin einer Gerechtigkeit gegen die Rechtsprechung, in denjenigen der »antidreyfusistes« indes zum Beispiel anarchischer Rechtsübertretung [11. 110–113]. R. Rolland benutzt in seinem Text *À l'Antigone éternelle* den A. mythos, um Frauen zum politischen Handeln gegen den Krieg aufzurufen. W. Hasenclevers *Antigone* (1917) ist kaum anders als vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs zu lesen: Kreons Handeln folgt der Logik des Krieges; Oidipus indes war ein Herrscher der Liebe. A. wird Friedensmartyrerin und Fürsprecherin der die Last des Krieges tragenden Armen. Ihr Tod wird geradezu christologisch überhöht: Er führt in seiner offenbaren Ungerechtigkeit zunächst zum Aufruhr des Volkes, den Kreon nicht mehr unter Kontrolle bringt; Theben geht unter, und allein eine (A.s?) Stimme aus dem Grab läßt noch Hoffnung auf eine bessere, friedliche Ordnung. J. Malina verwandelt als wahre Exponentin des *Living Theatre* einen Prozeß gegen sich selbst in eine Art A. performance [11. 128–130]. Nach Südafrika und in den Kontext der Apartheid verlegt A. Fugards *The Island* (1973) eine *Antigone*-Aufführung. Die schwarzen Häftlinge John und Winston studieren das Stück ein. Letzterer, dem die Rolle der Titelheldin zufällt, erkennt seine eigene Lage als für seine Überzeugung lebenslänglich »Eingemauerter« erst, als er die

entsprechende Rolle schon spielt. Gegen die Tradition einer revolutionären A. Lektüre wehrt sich indes Ch. Maurras in seinem Text *Antigone vierge-mère de l'ordre* (1948): Sie sei vielmehr eine Legalistin und Kreon der wahre Anarchist.

Entscheidendes Gewicht erlangen auch feministische Lektüren des A. mythos. Bereits G. W. F. Hegel hatte in seiner *Phänomenologie* den Standpunkt A.s zu einem dezidiert weiblichen erklärt und damit die Weiblichkeit (die er, dem Geschlechterdiskurs seiner Zeit verhaftet, im Häuslichen verortet, dem das Allgemeine und Soziale sich bricht) zur »ewigen Ironie des Gemeinwesens« erklärt. Diese Lesart dekonstruiert u. a. L. Irigaray (*Éthique de la différence sexuelle*, 1984). A.s Status als »Antitheos« (den Irigaray in der hegelschen Vermittlung aufnimmt) erscheint hier als paradigmatisch für eine Weiblichkeit, der die Existenz verweigert wird, welche aber in ihrer »horizontalen« Schwesterlichkeit und in ihrer »vertikalen« Tochterchaft die Koordinaten einer alternativen weiblichen Ordnung ankündigt. Als eine in ihrer inzestuösen Familie mandatlose und zudem männliche Geschlechterrollen auf sich nehmende Frau, welche somit »Normen sowohl der Verwandtschaft als auch des Geschlechts (*gender*) transgrediert«, begreift indes J. Butler die Figur der A. (*Antigone's Claim – Kinship between Life and Death*, 2000): Zwar finde A. zu keiner »Sexualität jenseits der Heterosexualität«, doch sei ihre Wahl gegen Haimon Ausdruck eines »unschlüssigen Geschlechts« (»waving gender«).

Allerdings scheint der Widerstand A. bisweilen erschöpfen zu können: H. W. Richter schrieb 1967 das Sonett *Antigone jetzt*, in welchem eine alleingelassene A. der Mut verläßt. In A. Döblins *November 1918* (1938–1950) ist sie indes zum Schulstoff geworden: Friedrich Becker, einer der Protagonisten, liest die Tragödie mit seiner Klasse in der Hoffnung, die Fragen nach Kriegsschuld und Verantwortung für den Frieden (d. h. »Kreons« Schuld) aufzuwerfen. Die revolutionäre A. Lektüre wird also als Hintergrundfolie aufgenommen, doch nur, um ihre Wirkungslosigkeit aufzuzeigen: Allein ein einzelner »Linker« schlägt sich auf die Seite A.s und tritt damit gerade in seiner hoffnungslosen Verinselung (also nicht in revolutionärer Überhöhung) deren Nachfolge an. Becker selbst wird die resignative Version der A., die sich hier ankündigt, später durchleben, als er seinen als homosexuell verurteilten Schulleiter nach dessen Ermordung bestattet.

B. Brechts *Antigone des Sophokles* (1948) (vgl. [29. 171 ff.]; [14. 113–154]) baut auf F. Hölderlins Übersetzung auf; doch läßt er Götter, Schicksal und Vaterländisches einer »Durchrationalisierung« (also der Bloßlegung der materiellen Verhältnisse als entscheidender Basis) zum Opfer fallen: Kreon führt einen imperialistischen Raubfeldzug gegen Argos; der Sieg

Thebens ist eine Propagandalüge, Eteokles ein Gefallener und Polyneikes ein als Deserteur hingerichteter Soldat. Die Parallelen zwischen Kreon und Hitler werden forciert – wie letzterer will der Tyrann, daß sein Volk zusammen mit ihm untergehe. Brecht geht ■ darum, »die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze« darzustellen (*Vorwort zum Antigonemodell*) – worüber der Widerstand der A. fast zur Nebensache geraten wäre, wenn er der Tragödie nicht ein (nur lose ■■ Schwesterngespräch ■■ Soph. Ant. 1–99 angelehntes) Vorspiel vorangestellt hätte: Im April 1945 flieht ein Deserteur zu seinen zwei Berliner ■■ Schwestern, wird aber ■■ der SS erhängt. Die eine will ihn abschneiden; die andere hält diesen Rettungsversuch für sinn- und aussichtslos. Die Frage nach der angemessenen Form des Widerstandes wird also zur rahmenden Frage des Stücks, das eine Antwort bewußt schuldig bleibt. Wie sehr Brechts Poetik der oben umrissenen Ästhetik des Unmittelbaren entgegengesetzt ist, zeigt sein »Antigonemodell«, eine Aufführungsanleitung mit Photographien. Beabsichtigt ist eine emotionale Distanzierung des Zuschauers, welcher, durch »Verfremdungseffekte« angeleitet, die »Durchrationalisierung« eigenmächtig weitertreiben soll: Schauspieler, die gerade keinen Auftritt haben, bleiben dem Publikum sichtbar, Requisiten ebenso. Neben H. von Hofmannsthal's Vorspiel und J. Anouilh's Prolog (in welchem die Schauspieler zunächst als Menschen vorgeführt werden, welche eine Rolle zu spielen, oder besser: ein Mandat im Theater der Welt zu übernehmen haben), tritt also eine dritte Option der selbstreferentiellen Thematisierung des Theaters in die A. tradition, die nun auf die Kritik theatraler Illusion zielt. Als eine Verlängerung dieser Lektüre der A. bei gleichzeitiger Wiederaufnahme und Neukonzeption der Zuschauerinvolvierung läßt sich die Inszenierung des *Living Theatre* verstehen. J. Beck und J. Malina (Krefeld 1967) unterteilen den Theaterraum so, daß die Zuschauer als »Argiver« und damit feindliche Beobachter an der Handlung partizipierten.

R. Hochhuth's *Berliner Antigone* (1963; vgl. [14. 155–188]; [5. 56 ff.]) überführt die Tragödie in die narrative Logik einer Novelle, welche ■ erlaubt, sowohl Zeitsprünge als auch Innensicht in den Vordergrund zu rücken. An(tigo)ne raubt ihren wegen staatsfeindlicher Umtriebe hingerichteten Bruder aus der Anatomie und bestattet ihn. Ihr Verlobter an der Front erschießt sich nach ihrer Verhaftung; sein Vater, ihr Richter, versucht vergeblich, Anne zu retten. Theoretischer Angelpunkt ist die durch einen Grabstein in den Text eingeführte Referenz auf Apg 5,29: »Man muß Gott mehr gehorchen als den Menschen.« Die Theodizee, die sich hinter dieser Referenz verbirgt, findet keine Lösung: Anne stirbt zwar reuelos, begreift

aber ihre Tat in der Todesangst nicht mehr: »Sie wollte es [das Mädchen, das ihren Bruder bestattet hatte] nicht mehr sein. Damit war sie vernichtet.« Anne wird zu »einem von 269 Körpern der hingerichteten Frauen«, welche »zum Ersatz« (auch als »zum Ersatz Geborene« läßt sich A.s Name lesen, wie hier böse anklingt) für die bestattete Leiche der medizinischen Forschung übergeben werden.

B.4.2. Bildende Kunst

Im MA kein und in der Nz. nur marginaler Gegenstand der Bildenden Kunst, gewinnt A. hier erst in der Moderne eine gewisse Relevanz. Erstes bedeutendes Werk ist eine Federzeichnung von J.H. Füssli (1770, Dresden, Staatliche Kunstsammlung), der eine wilde und unerschrockene A. auf dem Schlachtfeld darstellt. *Antigone beklagt Polyneikes, Ismene folgt dem Trauerzug des Eteokles* (Wien, Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste, nicht datiert) und eine *Landschaft mit Antigone, die ihren Bruder bestattet* (1799, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, Inv. Nr. 623375A) zeichnet indes J.A. Koch. Die Zeichnung spielt mit Distanzen: A. verübt von den nahen Wachen unbemerkt ihre Tat; direkt hinter ihr erscheint der ferne Tempel, der damit bildrhetorisch in ihre Nähe gerückt wird. A. Canovas Terrakottaskulpturengruppe *Trauer um Eteokles und Polyneikes* (um 1798/99, Venedig, Museo Correr) zeigt A., den rechten Arm um den knienden Oidipus gelegt, den linken auf einem der zwei übereinander liegenden Leichname, auf dem auch ihr Haupt ruht. Es ist die Darstellung einer idealen Trauer im Zeichen der *pietas*, welche den Konflikt um die Bestattung fast nicht zu kennen scheint.

Im 19. Jh. gewinnt A. größere Bedeutung; auch zur Portraitvorlage eignet sie sich nun: So stellt etwa Sir F.W. Burton Helen Faucit als die tragische Heldin dar (1849, Dublin, National Gallery). Eine Marmorstatue W.H. Rineharts (1867–1870, New York, Metropolitan Museum) zeigt eine statische A. im klassizistischen Stil, welche ■■ einer Urne Erde oder Staub über den nicht dargestellten Leichnam Polyneikes gießt. Das verbitterte Gesicht sowie der fast apathische Augenaufschlag gibt der unpathetischen Statue eine markante Note.

Aus dem klassizistischen Stil löst sich die bildnerische Tradition der A. nur langsam. Den Morgen der Bestattung hat L. von Hofmann's *Tal des Schreckens* (vgl. Abb. 2) zum Thema, welche A. in eine symbolistische Bildlichkeit überführt. Im Vordergrund liegt Polyneikes in der Finsternis, umgeben von einer sich in monströse Gestalten verwandelnden Umwelt. Aus der Ferne nähert sich mit dem Sonnenaufgang A.

Ein wichtiges Werk gelingt auch in der Bildenden Kunst J. Cocteau mit seiner Zeichnung *Antigone und*

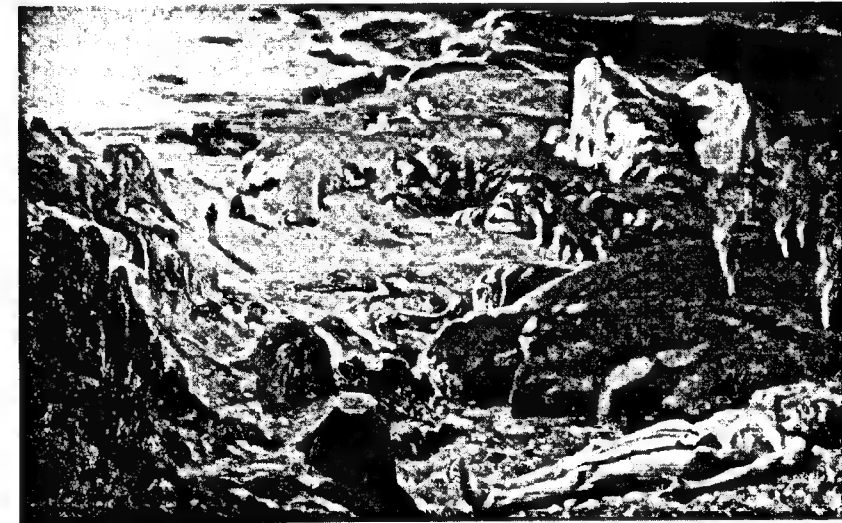


Abb. 2: Ludwig von Hofmann, *Tal des Schreckens*, Öl auf Leinwand, 1894. Berlin, Nationalgalerie. Antigone ist als Erlösergestalt dargestellt; ungeheuerlich ist nicht mehr der Mensch, sondern die Natur.

Kreon (vgl. Abb. 3). Auf die entscheidenden Elemente der Körpersprache reduziert legt die Zeichnung den Konflikt ■ vereinfacht frei, daß er zwischen Ernst und Komik changiert. G. Marcks schafft 1960 eine Bronzeskulptur (Werkverzeichnis 750 – Guß I, Privatbesitz; Guß II, The Ellis School, Pittsburgh, Penn-

sylvania) mit einer untergeben ihren Kopf senkenden A. zur Rechten ihres sie eher dreist als tastend ergreifenden blinden Vaters. Eher unscharf auf den Mythos bezogen ist R. Bofills postmoderne Wohnanlage *Antigone* (1978–1980, Montpellier) mit zitathaft integrierten Elementen klassischer-klassizistischer Tempelarchitektur.

B.4.3. Musik

Noch in der Tradition des 18. Jh. wird 1825 V. Alfieris *Antigone* von G. Galzerani zu einem »ballo eroico-tragico« ausgearbeitet und an der Mailänder Scala aufgeführt. Den harmonisierenden Gattungsvorgaben trägt dieses Ballet durch einen Rückgriff auf Statius Rechnung (s. o. B.1.1.): Creonte wird am Ende von Teseo besiegt. Doch bleibt diese Fortführung der melodramatischen Tradition der A. eine Ausnahme. In ihrer Wirkung für die romantische Öffentlichkeit unübertroffen ist indes F. Mendelssohn-Bartholdys Schauspielmusik zur 1841 unter der Leitung L. Tiecks in Potsdam aufgeführten *Antigone*. Mit dem Ziel einer Rückgewinnung der antiken Tragik unter modernen Bedingungen wurde das griech. Pathos in der Übersetzung J.J. Chr. Donners in romantisierende Erhabenheitsrhetorik überführt. Entsprechend wird das Stück als Schicksalstragödie dargeboten: A. erscheint darin als ungebrochene Heldin, die sich »des Geschicks Obergewalt« (5. Chor) gegenüber sieht, dessen schuldiger Handlanger gewesen zu sein Kreon zu spät einsieht. Zeitgenössisch »antik« [10. 565] gestaltet sich auch die Einrichtung durch A. Boeckh: Im Zentrum der Bühne befindet sich der Doppelchor (zwei vierstimmige Männerchöre mit Chorführern), Stichomythie und Gesang wechseln sich ab: Keine melodrama-

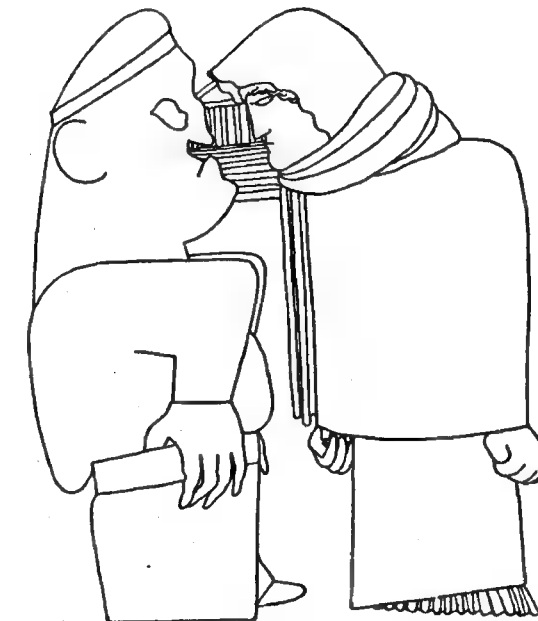


Abb. 3: Jean Cocteau, *Antigone und Kreon*, Zeichnung, um 1922. Privatbesitz. Trotz und Starrsinn entladen sich in der extremen Nähe der Figuren; zwischen beiden ist kaum Platz für Rudimente eines Tempels. Antigones Rocksäum und Schal nehmen dessen Säulen auf und situieren Antigone damit auf der Seite des »Heiligen«, das der minimalistische Stil ■ negieren scheint.

tische Ästhetik, sondern der kultische Charakter des Bühnenstücks steht damit im Vordergrund. Die Rückgewinnung der Musikalität (*musiké*, vgl. *ῥῆμα*) der griech. Sprache überantwortet *Antigone* der romantischen Komposition.

Im frühen 20. Jh. zeugt die musikalische Beschäftigung mit A. von einem starken Einfluß sowohl R. Wagners als auch F. Nietzsches. Im Fahrwasser des ersten befindet sich H.S. Chamberlains Worttondrama *Der Tod der Antigone* (1902). Die Titelheldin ist hier ein selbstgeschaffenes Kunstwerk; und als Kunstwerk – nicht aufgrund ihrer Mission – wird sie zu übermenschlicher Größe überhöht. R. Pannwitz' *Die Befreiung des Oidipus – Ein dionysisches Bild* (1913) überführt die Tragödie indes in einen dionysischen Sprachtaumel, welcher von orgiastischer Musik flankiert wird. Die »philologischen« Prinzipien F. Hölderlins löst Pannwitz von der griech. Vorgabe und läßt stattdessen die dt. Sprache in a-mimetische Selbstreferenz übergehen; A. wird eine Sprachgeschaffene ebenso sehr, wie sie eine Sprecherin ist: »Ich fass dich nicht/chor! ob ein gott mich sprech//weiß ich nicht.«

Unter Verzicht auf solche dionysische Orgiastik findet J. Cocteau Übertragung der sophokleischen *Antigone* (s.o. B.4.1.) eine Vertonung durch A. Honnegger. In Einklang mit dem Minimalismus des Textes beschränkt sich Honnegger auf eine kleine Schauspielmusik für Harfe, Oboe und Englischhorn, welche keinerlei Pathos aufkommen läßt; selbst die motivische Gestaltung der Komposition wird zum bloßen Strukturprinzip. Die Deklamation ist auf kleine Intervallschritte beschränkt, und lange Passagen der Oper ertönen in einem schnellen, fast hastigen Rezitativ – der »futuristischen« Geschwindigkeit jenes Flugzeugs entsprechend, an welchem Cocteau in seiner Einleitung seine Poetik erläutert (s.o. B.4.1.). Bei der Uraufführung (Brüssel 1922) spielt das von P. Picasso entworfene Bühnenbild mit unangemessenen Größenverhältnissen, C. Chaneles Kostüme verleihen den ausdrucksarm spielenden Figuren eine zusätzlich statuarische Dimension. Fast bedeutender noch ist die zweite Inszenierung (Paris 1927): Die Bühne ist von fünf Monumentalköpfen umgeben, die mit einer Art Fechtmasken ausgestatteten Schauspieler berühren einander im Dialog mit den Köpfen, was ihnen zusätzliche Insektenhaftigkeit verleiht [6.43]. Der Chor agiert als Stimme hinter der Bühne; räumlich ist er damit marginalisiert, doch unterstreicht diese Situierung auch seine »massenmediale« Funktion (s.o. B.4.1.), indem sie deren Ortlosigkeit und Allgegenwart gleichermaßen hervorhebt. Avantgardistische Verunsicherung der Zuschauer ist zentrales Ziel der Inszenierung [11.116f.], und ihre emotionale Wirkung erzielt diese Aufführung daher in der Darstellung, nicht im Dargestellten.

C. Orffs *Antigona* (Salzburg 1949) greift auf F. Hölderlins Übersetzung zurück. Während aber diese in ihrer Zentriertheit auf den Logos die griech. *musiké* als ein sinnliches Phänomen bewußt umging, wagt Orff den Versuch einer musikalischen Restitution [13]. Er überführt die Ständlieder (bis auf dasjenige *ῥῆμα* *ἔρος*, einen achtstimmigen A-cappella-Satz) in Bewegungschöre: Gemessene Schritte lassen bei der Auf-führung erkennen, daß das Metrum ihnen seinen Namen verdankte, und überformen den tragischen zu einem kultischen Chor. Wie Hölderlin sucht Orff dabei das spannungsvolle Gleichgewicht zwischen aorgisch-ekstatischer Erregtheit und organischer Form [26.423–435]: In seiner Hinwendung zum unvermittelten Ton, welche als »Personanzen« erscheinen lassen, was gemäß einem harmonischen System Dissonanz gewesen wäre [17.4f.], sucht er jene Unmittelbarkeit, die Hölderlins Text im Logos verortete, im elementaren Klanggeschehen. Die Orchestrierung ist nicht symphonisch, sondern symbolisch: Die harten Töne der Klaviere sind im ersten Akt bestimmend und stellen die Exposition unter das Zeichen jener Unnachgiebigkeit, welche die Handlung der Tragödie bestimmt. Vertieft wird dieser klangliche Zusammenhang durch den Einsatz von Bässen und Xylophonen im zweiten Akt; der dritte läßt eine »göttliche« Harfe erklingen, und im vierten kommt die Flöte des Eros zum Zuge, welche (im fünften Akt von Oboen begleitet) das Unheil der Katastrophe einläutet.

J. Crankos Ballett *Antigone* (London, 1959) bringt die Vertonung des Mythos durch M. Theodorakis auf die Bühne. Die Handlung setzt nach *ῥῆμα* Oidipus' Tod mit dem Kampf zwischen Eteokles und Polyneikes ein – Jocastes Flehen *ῥῆμα* Versöhnung bleibt unerhört, sie tötet sich; A. schickt Haemon zur Hilfe, doch alle drei fallen. Zur »Bestattung« legt A. einen Mantel über ihren Bruder – die Ikonographie der Schutzmantelmadonna wird aniziert und eine mariologische Konnotation aufgerufen. Creon will A. ermorden lassen, doch sie wählt ihren Tod selbst: Eine charismatische Geste läßt die auf sie einstürmenden Männer einhalten; sie wählt sich einen unter ihnen und verläßt die Bühne. Die erotische Dimension ihres Todes, die hier anklingt, kommt auch in einer freudschen Phallussymbolik zum Tragen: Der Mann kehrt mit blutigem Schwert zurück und legt dieses Creon zu Füßen. Solche (für heutige Augen brachiale) Tiefenpsychologie des Kriegerischen gab dem Ballett seinen pazifistischen Charakter.

1963 wird in Russe (Bulgarien) L. Pipkows Verhandlung des A.stoffes auf die Bühne gebracht, und *Antigona* unter dem Titel *Antigona 43*. Die Zahl bezieht sich konkret auf das Jahr der Handlung, latent jedoch läßt sie zugleich die Mythenrezeption zur Serienproduktion verkommen: Entsprechend wird im Pro-

log die Protagonistin Anna Antonowa im Gymnasium über die antike Tragödie geprüft und spricht begeistert über A. Sie wird von einer Lautsprecherdurchsage unterbrochen: Die Leiche des Partisanen Stoil Antonow soll zur Abschreckung auf den Marktplatz geworfen werden. Der sich abzeichnende Fortgang der Handlung trägt also die Züge eines *bovarisme* (Bovarismus). Dessen besondere Gestaltung zeigt sich an Pipkows Einsatz des Orchesters und des Chores: Beide halten den Kontext der Kriegsgreuel präsent, in welchem Annas Hingabe an eine *idée reçue* aufgrund ihres einer A. würdigen Einsatzes jene Authentizität zurückgewinnt, die Pipkow dem Mythos als solchem nicht mehr zukommen lassen kann.

B.4.4. Film

Die ältesten Verfilmungen des A.stoffes sind die fast vergessenen Stummfilme von M. Caserini (1911) und J. de Baroncelli (*La nouvelle Antigone*, 1916). Zu erwähnen sind unter den vergleichsweise getreuen Verfilmungen der sophokleischen A. sicherlich G. Tzavellas *Antigone – Rites of the Dead* (1961) und D. Taylors *Theban Plays* (1984). U. Stöckls erster Film *Antigone* (1964) reduziert den Stoff auf die bloße Handlung und bietet ihn in Form einer siebenminütigen »historischen Reportage« dar. L. Cavanis *I Cannibali* (1970) ist ein halb surreal, halb allegorischer Film: Die Eingangsszene zeigt nicht eine einzige, sondern (wie schon bei Statius) eine Flut an Leichen, deren Angehörige von Wachen zurückgehalten werden. Die Geschichte der jungen Mailänderin, die schweigsam und allein ihren toten Bruder von der Straße raubt, wird zu einer Parabel über Macht und Revolution auf der Grundlage Kierkegaards: Wie bei diesem ist bloße Verbalisierung schon Verrat *ῥῆμα* der Sache – bloß geht es hier um die Sache der Revolution. Einer »revolutionären« Lesart der A. folgt in reflektierter Weise auch H. Bölls Filmskript zu V. Schlöndorffs Beitrag zum Film *Deutschland im Herbst* (1978) mit dem Titel *Die verschobene Antigone*. Auf einer Programmkonferenz versucht man zu verhindern, daß eine A.aufführung im Rundfunk Bezüge zu aktuellen Problemen und Konflikten (namentlich dem RAF-Terrorismus) herstellt. Um die Tragödie zumindest juristisch unbedenklich *ῥῆμα* machen, soll zunächst ein Rahmentext darauf hinweisen, daß die Redakteure sich von aller in dem Stück gezeigten Gewalt distanzieren. Schließlich wird die Produktion auf Eis gelegt.

Aber auch die ästhetisch-performativen Aspekte der Tradition finden im Kino Anklang: A. Greenfields *Antigone – Rites of Passion* (1991), zugleich Ballett-, Opern- und Tragödienverfilmung, legt *ῥῆμα* auf eine Inszenierung *ῥῆμα* sinnlicher Unmittelbarkeit an, welche in der kulturellen Nähe zur (US-amerikan.)

Gegenwart gesucht wird. Noch im selben Jahr widmen J.-M. Straub und D. Huillet in Berlin eine an Hölderlins und Brechts Übertragungen orientierte *Antigone* den »hunderttausenden von der internationalen Völkergemeinschaft unter dem Führer George Bush ermordeten Irakern«. Die Verfilmung dieses Stücks auf der Bühne des antiken Theaters von Segesta (Sizilien) benutzt diesen Rezeptionstrang, um in der Verflechtung mehrerer Rezeptionsstufen die Arbeit *ῥῆμα* Mythos präsent zu halten. A.s Widerstand erscheint dabei als selbstgesetzt (wie bei Sophokles) und wirkungslos (wie bei Brecht), aber doch auch heilig wie bei Hölderlin. Die philologische Anlage der Hölderlinübersetzung wird dabei gegen sich selbst und auf die antike Sinnlichkeit hin zurückgewandt: Der kryptischen Textgestalt, welche Straub und Huillet mehr gemäß der Metrik als der Semantik lesen, stellt der Film den körperlichen Ausdruck der Schauspieler dergestalt entgegen, daß ein affektiv-emotionales Verstehen beim Zuschauer das einlöst, was dem verbal-sprachlichen Verstehen in der Aufführungsgeschwindigkeit verschlossen bleibt – und *ῥῆμα* aktualisiert sich erneut der sophokleische Widerstreit zwischen philosophischer Epistemologie und ontischer Gestimmtheit. Allerdings verteilt *ῥῆμα* sich nicht mehr auf die Figuren, sondern äußert sich als innerer Konflikt der Tragödie selbst.

→ *Oidipus; Theseus; Herakles*

Forschungsliteratur

- [1] A. BENNHOLDT-THOMSEN, »Wir müssen die Mythe [...] beweisbarer darstellen.« Hölderlins moderne Rezeption der Antigone, in: M. Vöhler/B. Seidensticker (Hrsg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, 2005, 181–199 [2] J. BOLLACK, *La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, 1999 [3] B. BÖSCHENSTEIN, *Sophokles-Anmerkungen*, in: J. Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2002, 247–255 [4] J. BOSSINADE, *Das Beispiel »Antigone«*. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann, 1990 [5] B. CHOLUJ, *Antigone und ihre Lebenswelten*, in: *Acta Universitatis Nicolai Copernici* (Krakau). *Filologia Germanica* 19, 1994, 123–134 [6] C.A. CUJEC, *Modernizing Antiquity: Jean Cocteau's Early Greek Adaptations*, in: *CML* 17/1, 1996, 45–56 [7] O. EBERHARDT, »Antigone« von Anouilh als Darstellung eines Machtkampfes, in: *DNS* 83, 1984, 171–194 [8] H. FLASHAR, Rezension zu: *Sophokles, Antigone*, erläutert und mit einer Einleitung versehen von G. Müller, in: *Poetica* 2, 1968, 558–566 [9] H. FLASHAR, *Durchrationalisieren oder provozieren? Brechts »Antigone«, Hölderlin und Sophokles*, in: I. Nolting-Hauff/J. Schulze (Hrsg.), *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz *ῥῆμα* Texten*. FS K. Maurer, 1988, 394–410 [10] H. FLASHAR, *F. Mendelssohn-Bartholdys Vertonungen antiker Dramen*, in: H. Flashar, *Eidola: Ausgewählte kleine Schriften*, hrsg. *ῥῆma* M. Kraus, 1989, 563–579 [11] S. FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*, 1974 [12] W. FRÜHWALD, *Antigones Tat*. Die »Weiße Rose« und

der Traum vom anderen Deutschland, in: Die Weiße Rose und das Erbe des deutschen Widerstandes. Münchner Gedächtnisvorlesungen, 1993, 61–80 [13] T.G. GEORGIADIS, Zur Antigoneinterpretation von Carl Orff, in: T.G. GEORGIADIS, Kleine Schriften, 1977, 227–231 [14] E. HERMES, Interpretationshilfen. Der Antigone-Stoff: Sophokles, Anouilh, Brecht, Hochhuth, 1992 [15] U. HEUNER, Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raumzeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater, 2001 [16] H.R. JAUSS, Racines »Andromaque« und Anouilhs »Antigone« (Klassische und moderne Form der Tragödie), in: DNS 59, 1960, 428–444 [17] W. KELLER, Carl Orff's Antigone. Versuch einer Einführung, 1950 [18] K. KERÉNYI, Vorwort ■■ Antigone: Sophokles, Euripides, Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht, in: J. Schondorf (Hrsg.), Theater der Jahrhunderte, 1966, 9–38 [19] I. KRAUSKOPF, Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst, 1974 [20] I. KRAUSKOPF, Art. Antigone, in: LIMC 1.1, 1981, 818–828 [21] M. MASTROIANNI, Le Antigoni Sofoclee del Cinquecento francese, 2004 [22] C. MOLINARI, Storia di

Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale, 1977 [23] J. MOREL, Agréables mensonges. Essays ■■ le théâtre français du XVIIe siècle, 1991 [24] Th.C.W. OUDEMANS/A.P.M.H. LARDINOS, Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone, 1987 [25] K. REINHARDT, Hölderlin und Sophokles, in: Gestalt und Gedanke 1, 1951, 78–102 [26] W. SCHADEWALDT, Hellas und Hesperien – Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, Bd. 2, 1960 [27] J.-U. SCHMIDT, Überlegungen zur Interpretation der Antigone des Sophokles, in: Wort und Dienst 14, 1977, 165–183 [28] A. SCHMITT, Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der »Antigone«, in: A & A 34, 1998, 1–16 [29] G. STEINER, Antigones, 1984 [30] M. VON KOPPENFELS, Der Moment der Übersetzung. Hölderlins »Antigone« und die Tragik zwischen den Sprachen, in: Zeitschrift für Germanistik NF 6, 1996, 350–367 [31] C. ZIMMERMANN, Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst, 1993.

Jan Söffner (Berlin)

Aphrodite

(Ἀφροδίτη, lat. Venus)

A. Kult und literarische Grundzüge des Mythos

A. wird seit den frühesten Quellen in ihrer Macht über alle Lebewesen sowie als Göttin der erotischen Verführung und sexuellen Lust, des Liebreizes und der Schönheit dargestellt. Als A. Urania repräsentiert sie die Wirkkraft des Kosmos; in anthropomorpher Gestalt bezaubert sie, von γ Eros, den γ Chariten (den Verkörperungen der Anmut) oder Peitho (der Überredung) begleitet, Menschen und Götter. Ihr Kult als Fruchtbarkeits-, Liebes- und Himmelsgöttin [39] ist orientalischer, wohl phönizischer Herkunft und verbreitete sich vermutlich schon in minoisch-mykenischer Zeit über die östlich gelegenen Inseln nach Griechenland. Wichtige Tempelbezirke befanden sich auf Zypern (Kypros) – in Paphos, Idalion, Amathus – und auf Kythera, woher A. die Beinamen Kypris und Kythereia trägt. Sie schützte Zeugung und Geburt, wurde aber auch von den Hetären verehrt, wie Epigramme und Weihgeschenke bezeugen. Vereinzelt, etwa in Sparta, trat sie als bewaffnete, kriegerische Göttin auf. A.s Verbindung mit dem Meer, an dem viele ihrer Heiligtümer, u. a. das auf dem Berg Eryx in Sizilien, lagen, spiegelt sich neben dem Epitheton Euploia, »die gute Fahrt schenkt«, v. a. in ihrer genealogischen Deutung, wie sie Hesiod (Hes. theog. 188–206) unter Verweis auf die Etymologie (*áphros*, »Schaum«) entwirft: Aus der Trennung von Himmel und Erde, aus den von γ Kronos abgeschlagenen Genitalien des Uranos, um die sich, als sie im Meer treiben, der Schaum sammelt, geht A. als Macht universaler Vereinigung hervor. Sie ist mit der blühenden Natur und heiterer Verlockung assoziiert, als kosmogonisches Prinzip verkörpert sie weniger die destruktive Gewalt als die Süße des Liebesverlangens.

Eine andere Traditionslinie, die zuerst bei Homer greifbar wird (Hom. II. 5,370f.), ordnet A. nicht den Titanen, sondern als Tochter des γ Zeus und der Dione einer späteren Göttergeneration zu. In *Ilias* und *Odyssee* gewinnt A. ausgeprägt anthropomorphe Züge: Golden, lächelnd, Herrin auf Kypros, gesalbt, bekleidet und geschmückt von den Chariten (Hom. Od. 8,362–366), steht sie als Siegerin im von Homer nur angedeuteten γ Paris-Urteil ■■ Anfang des Trojanischen Krieges. Sie mischt sich in die Belange der Menschen ein, indem sie Paris aus dem Zweikampf mit Menelaos entrückt und ihm γ Helena zuführt (Hom. II. 3,369–448), γ Aineias zu retten sucht,

dabei selbst von Diomedes verletzt wird (Hom. II. 5,314–430). An γ Hera verleiht sie zur Bestrickung des Zeus ihren Brustriemen, in den unwiderstehlicher Liebeszauber hineingewirkt ist (Hom. II. 14,214–221). Fast burlesk wirkt die später häufig aufgegriffene Liebeszene mit γ Ares, bei der ihr Gatte γ Hephaistos beide überrascht und, unter einem unsichtbaren Netz gefangen, dem Spott der Götter aussetzt (Hom. Od. 8,266–366). Zwischen der auf Erotik und Schönheit beschränkten Bereichsgöttin der homerischen Epen und Hesiods wirkmächtiger Uranostochter steht A. im 5. *Homerischen Hymnus* [1.3–12]. Als machtvolle Naturgöttin zieht sie in Begleitung wilder Tiere über das Idagebirge, bevor sie, ihr Wesen verstellend, mit Anchises den Aineias zeugt. Der 6. *Hymnus* prägt das Bild der A., die, von Zephyr geleitet, übers ruhige Meer nach Zypern treibt. Als sie ■■ Land geht, nehmen die Horen sie in Empfang, legen ihr Gewänder und goldenes Geschmeide an, bevor sie in den Kreis der Götter geführt wird.

Unterschiedliche Überlieferungsstränge weisen A. Liebesbeziehungen mit Menschen und Göttern und neben Aineias als Kinder Eros, Harmonia, die Kriegsdämonen Phobos und Deimos, Hermaphroditos und Priapos zu. Stark rezipiert ist die im Vegetationskult gründende Geschichte von ihrer Liebe ■■ γ Adonis (Ov. met. 10,524–739), dessen gewaltsamen Tod sie betrauert. Als Attribute werden A. zur Markierung unterschiedlicher Eigenschaften und Kräfte Apfel, Spiegel, Schild, Muschel, Delphin, Schwan oder Gans, Taube, Sperling, Ziegenbock, Myrte oder Rosen beigegeben. In den meisten griech. Texten tritt die Ambiguität ihres Wesens den ihr zugewiesenen Wirkbereichen gemäß hervor: A. verkörpert nicht allein bestrickende Schönheit, Verlockung und Sinneslust, sondern wirkt auch als destruktive, oft todbringende Macht. Diese Doppelgesichtigkeit spiegeln die *Metamorphosen* Ovids: Wie sie den Liebenden hilft, also etwa γ Pygmalions Elfenbeinbild belebt (Ov. met. 10,270–297), so straft sie Undank bei Hippomenes (Ov. met. 10,681–707), rächt sich an Diomedes und seinen Gefährten, die sie in Vögel verwandelt (Ov. met. 14,477–511), und verfolgt den Sonnengott Sol, der ihren Ehebruch mit Mars (γ Ares) aufdeckt, und sein Geschlecht mit Haß (Ov. met. 4,171–197).

Für die weitere Rezeption spielen die narrativen Mythenstränge und Handlungselemente eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Wichtiger ist A. als Projektionsfläche für die jeweils zeitspezifische

Wertung der Affekte, ■■■ Sexualität und Begehren sowie als Reflexionsfigur der bildkünstlerischen und poetischen Theorie des Schönen.

B. Gestaltungen des Mythos und ihre Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Ant. Gestaltungen des Mythos verdanken Hesiods *Theogonie* sowie den homerischen Epen und Hymnen wichtige Anregungen. Aufgenommen werden überdies Deutungstraditionen aus dem kultischen Bereich. Während die Orphik und die Vorsokratiker Parmenides und Empedokles A. als gewaltige Kraft der Zeugung und Vermischung kennen, auf der die Weltentstehung und die Erhaltung des physischen Lebens beruhen, erscheint Kypris in der frühgriech. Lyrik, bei Mimnermos und Alkman, als die im menschlichen Bereich wirkende Liebesgöttin. Sie ist mit Frühling, blütenduftenden Hainen und heiterer Sorglosigkeit verbunden – eine atmosphärische Stimmung, die auch in den Gedichten Sapphos erkennbar ist. Dort zeigt sich eine religiös-intime Hinwendung zur Göttin, wenn das *Lied* ■■■ *Aphrodite* um Erfüllung einer in der Gegenwart des Sprechens quälenden Liebe bittet. A., die im vogelbespannten Wagen schon einmal ■■■ Himmelhöhen herabgestiegen und vor der Flehenden erschienen war, soll in dem begehrten, sich noch verweigernden Mädchen die Liebessehnsucht wecken. In die Anrufung mischt sich die Reflexion des lyrischen Ichs, das A. auch als Verwirrung und Schmerz bereitende trügerische Macht begreift, welche hierin dem bittersüßen *?*Eros gleicht.

Die attische Tragödie kennt diese Zweigesichtigkeit A.s und vertieft die dunkle und grausame Seite der Göttin. Ihre zerstörerische Macht ist handlungsbestimmend, so in Aischylos' *Danaidentrilogie* oder in Euripides' *Hippolytos*, ihre unbezwingbare, durchaus auch beglückende kosmische Vereinigungskraft impliziert Täuschungsvermögen, List und Willkür, deren paradoxes Verhältnis zu verehrungswürdiger Größe v. a. die Chorlieder reflektieren (z. B. das erste Stasimon in Sophokles' *Trachinierinnen* [1. 37 f.]). Euripides, der im *Hippolytos* A.s Machtausdehnung auf Äther, Meer und menschliches Leben evoziert, behandelt dort die Wirkungen destruktiver Liebespassion auf zwei Ebenen, einmal als inneren Konflikt in der *?*Phaidra-Figur, dann innerhalb der mit dem menschlichen Bereich verflochtenen Götterhandlung. A. tritt in Antagonismus zu *?*Artemis als gekränkte, rachsüchtige Göttin auf, wobei ihre grausame Bestrafung der Hybris des Hippolytos den üblichen mythol. Rahmen

sprengt [1. 49–74]. Im dritten Stasimon der euripideischen *Medea* ist A. hingegen mit dem Maßvollen und Schönen assoziiert: Sie schickt Eroten, die Sittlichkeit und Kultiviertheit stiften [1. 116–118].

Eine ethische Wertung nimmt Platons *Symposion* (Plat. symp. 180d–181c) vor, wo zwischen einer himmlischen A. Urania und der gemeinen A. Pandemos unterschieden wird. Während letztere ursprünglich im politischen Kontext der Einigung Attikas und der Einheit der Polisgemeinschaft als »die dem ganzen Volk Gemeinsame« (Paus. 1,22,3) fungiert, begründet das *Symposion* einen Gegensatz zwischen körperlich-niedriger und geistiger Liebe, den der rinascimentale Neuplatonismus vertieft wird. Einer solchen Abgrenzung kommt wohl auch die Bildtradition entgegen, die seit spätclassischer Zeit die auf dem Schwanreitende Urania von der A. Pandemos auf dem Ziegenbock abhebt, wie sie eine berühmte Bronzeplatte des Skopas zeigte [46. 250–253].

Als Reflex der Liebespassion Medeas und damit der epischen Handlung erscheint A.s Bild in Apollonios Rhodios' *Argonautiká*. Auf Jasons (*?*Iason und die Argonauten) Purpurmantel, in einer auf Homers Schildbeschreibung anspielenden Ekphrasis, hält die verführerische Göttin den Schild des *?*Ares und spiegelt sich in ihm (Apoll. Rhod. 1,742–746). Die Beschreibung ihres morgendlichen Tuns im Palast, wo sie mit *?*Hephaistos lebt, das Frauengespräch mit *?*Hera und *?*Athena und die Szene mit dem würfelspielenden Eros (Apoll. Rhod. 3,36–153) haben dagegen genrehafte Züge, wie sie die hellenistische Literatur bei Darstellungen des frechen Erosknaben und seiner Mutter kennt, etwa in Moschos' Steckbrief ■■■ *Ausreißer Eros*.

In Rom kommt ■■■ seit dem Ende des 4. Jh. v. Chr. zu einer Assimilierung zwischen A. und der zuvor eher unbedeutenden italischen Göttin V., deren Name, vom Abstraktum *venos* abgeleitet, Anmut und gewährende Zuneigung meint [42. 192] und die auch als Schutzherrin der Gärten galt (Varro rust. 1,1,6; Plin. nat. 19,50). Cicero reflektiert die ant. etymologischen Spekulationen, erwähnt V. als die Göttin, die ■■■ allen Wesen kommt« (Cic. nat. deor. 2,69), und läßt den Akademiker Cotta in Kritik des alten Götterglaubens vier Veneres unterscheiden (Cic. nat. deor. 3,59). Im Zuge der Eroberung Siziliens wurde die aphrodisische Gottheit des Berges Eryx gemäß der Trojasage, nach der *?*Aineias hier geopfert habe, ■■■ Schutzgöttin Roms. Ihr wurde um 215 v. Chr. ein Heiligtum auf dem Kapitol geweiht (Liv. 3,30,13). In der späten Republik erhielt V. verstärkt politische Bedeutung [41. 225–346]: Sulla, Pompeius oder auch die Partei des Marius stilisierten sie zur Ahnherrin ihres Geschlechts. Caesar führte auf sie den Ursprung der Gens Julia zurück (Suet. Iul. 6,1) und errichtete der V.

Genetrix ein Heiligtum auf dem neuen Forum, dessen Kultbild, wohl mit Tunica und Mantel bekleidet, Arkesilaos schuf. Octavian nutzte den kultischen Hintergrund für seine Herrscherikonographie: Eine Serie von Denaren feiert den Sieg bei Actium, indem Vorder- und Rückseite Princepsporträt und bewaffnete V. Victrix kombinieren.

Vergils *Aeneis* nimmt die genealogische Konstruktion und die Deutung der V. als Schutzgöttin der Römer gestaltend auf. Nach dem Untergang Trojas wirkt V. wesentlich auf Roms Gründung hin und greift als Mutter des Aeneas (*?*Dido und Aineias) aktiv in die Handlung ein. Beide Teile des Epos, die Stationen der Fahrt und die Landnahme in Italien, stehen programmatisch unter ihren Auspizien: V.' Erscheinung in der Nacht, als Troja zerstört wird, führt zum schicksalsbestimmten Aufbruch, vor den Kämpfen um Latium sendet sie ein Zeichen, das zum Krieg auffordert und den Sieg verspricht. Helfend und tröstend tritt sie in Situationen der Bedrohung und des Zweifels auf, ist Mittlerin hin zu Jupiter und belohnt *pietas* [52]. Schon Lukrez hatte sein Lehrgedicht mit einer Anrufung der »Aeneadam genetrix« (»Stammutter der Aeneaden«) begonnen und sie als Spenderin des Friedens und des röm. Gemeinwohls apostrophiert. Er setzte jedoch einen anderen Akzent: V. schenkt Genuß und Freude, ist voller Liebreiz, v. a. aber eine mächtige, alle Wesen beherrschende und Leben spendende Kraft, die den ganzen Kosmos durchwirkt (Lucr. 1,1–43). In V., der »Wonne für Menschen und Götter«, verbindet sich poetische Symbolik mit der Darlegung epikureischer Ethik und mit einem atomistischen Weltmodell [41. 346–358].

Horaz kombiniert griech. und röm. Deutungsmuster. Abwechselnd erscheint V. zu Anfang der Oden in Bürgerkriegswirren als Erretterin des Staats, als Schutzmacht für Vergil in den Gefahren des Meeres, im Gegensatz zu Winter und Vergänglichkeit als zaubernde Frühlingsgöttin, die einen Reigen von *?*Nymphen und Grazien anführt; spielerisch-grausam teilt sie in den erotischen Gedichten Schmerz, manchmal Beglückung zu. In ihr brechen sich zentrale Themen der horazischen Dichtung: politisches Leben, erotische Situationen, Zeitlichkeit und *carpe diem*. Poetologisch fungiert V. als Mittlerin zwischen *genus tenue* und *genus grande* (»zarter/schlichter« und »erhabener Gattung«): In einer raffinierten *recusatio*-Figur überblenden die Odenbücher die Liebesgöttin der Lyrik und die Schutzherrin Roms, die ■■■ mit episch-heroischem Stoff assoziiert [28].

Tibulls Elegien wenden V. in den persönlichen Bereich: Sie lehrt die Liebenden, hilft bei Hindernissen und Gefahr. Dem Tod nahe imaginiert das Ich V. als Führerin ins Elysium, wo jeder, der liebend starb, bei Rosenduft und Vogelsang festlich im Reigen den Myr-

tenkranz trägt, während sie die Frevler zu schrecklichen Qualen in den Tartarus schickt (Tib. 1,3). Ihr erhabenes Walten im Deliabuch, in dem der Liebesbund unter ihrem Schutz steht, tritt im Nemesibuch zurück. Der Liebesdienst fordert nun Reichtum und Täuschung, so daß V. ihre Funktion als Glück und Erfüllung schenkende Gottheit verliert [17].

Bei Valerius Flaccus verwandelt sich die *alma* (»gütige«) *Venus* der Augusteer, insbes. Vergils, in eine irrationale, dämonische Macht: In den *Argonautica* verkörpert sie unregelmäßige Affekte, ihr bedrohliches Bild hinterfragt das Wirken der Götter in der Welt. Die strahlende Liebesgöttin wird innerhalb weniger Verse zu einer Erscheinung, die der Furiendarstellung geschuldet ist (Val. Fl. 2,102–106). Sie treibt zu Mord, entfacht Wahnsinn und scharft die Schrecken des Krieges – *Pavor, Discordia, Ira, Dolus, Rabies, Letus* – um sich (Val. Fl. 2,196–206). Selbst wo sie in ihrem Palast auf dem Olymp in einem Schwarm von Eroten gezeigt wird, sind ihr Allegorien zerstörerischer Kräfte zugeordnet; in ihrem Gürtel trägt sie Furcht, Begierde und Irrtum (Val. Fl. 6,470–474) [9].

B.1.2. Bildende Kunst

In der ant. Skulptur, Vasenmalerei und Kleinplastik, auf Reliefs, Fresken und Mosaiken ist A./V. überaus häufig vertreten. Die frühesten Bildwerke zeigen – oft in schwieriger Zuweisung und in Überschneidung mit *?*Chariten-Figuren und anderen aphrodisischen Gottheiten – meist eine unbekleidete Göttin. Solche Darstellungen treten, parallel zur Beschreibung der homerischen Epen und Hymnen, in denen A. in prächtiger Kleidung erscheint, im 7. Jh. v. Chr. zurück. In der archaischen Kunst wird A. als allmächtige Göttin, reich geschmückt, mit langem Gewand und dem Polos, der hohen Götterkrone, dargestellt. Terrakottafiguren zeigen sie, auf Schwan oder Gans stehend, als Herrin der Tiere, Beherrscherin der Natur und des Himmels [46. 236–243]. Das Bild einer erhabenen Göttin, das wohl auch die ■■■ Phidias gefertigte elische Kultstatue der Urania charakterisierte, die ihren Fuß auf eine Schildkröte, »Symbol himmlischer und chthonischer Sinngehalte« [7. 27], stützte, wird in der Vasenmalerei variiert und mit kultischen Vorstellungen und Motiven des trojanischen Sagenkreises verknüpft. Ein bereits in der Archaisch beliebtes Sujet ist so der Gang der Göttinnen zum *?*Paris-Urteil [46. 244 f., Abb. 230–232].

In klassischer Zeit erscheint A. in Szenen mit *?*Eros oder mehreren Eroten, dann auch mit den Geliebten *?*Adonis oder Phaon, dem Schiffer von Lesbos; ferner ist sie auf dem Wagen, den Pothos (Sehnsucht) und Hedylogos (süße Rede) ziehen, oder in Figurengruppen zu sehen, z. B. als sie dem Hippomenes ■■■



Abb. 1: Ludovischer Thron, Marmorrelief, um 460 v. Chr. Rom, Museo Nazionale Romano.

Eros die goldenen Äpfel reichen läßt, während *Atalanta* sich zum Wettkampf bereitmacht [2.238 f.; Abb. 161, 300, 285, 304, 179]. Ab etwa 430 v. Chr. figuriert die Göttin in von Blumen und Bäumchen bewachsenen hügeligen Gärten oder Hainen [27]. Auch gibt es nun Bilder von ihrer Geburt, in denen sie aus der Erde oder in einer Muschel dem Meer entspringt [2.238, Abb. 86; 377]. Unter den Darstellungen der Meeresgeburt sticht das vielleicht um 460 v. Chr. entstandene Marmorrelief auf der Vorderseite des sog. Ludovischen Throns hervor: Zwei Horen stehen auf dem Kies des Ufers und helfen der aus den Fluten aufsteigenden Göttin ans Licht (vgl. Abb. 1).

Das von den Dienerinnen gehaltene Tuch schützt den Körper der Neugeborenen, entzieht und enthüllt ihn dem Blick. Der Huldigung *A.s* gelten die beiden Flügel des Throns, wo eine verschleierte Braut Weihrauch streut, während auf der anderen Seitenwange eine Hetäre die Doppelflöte spielt [45.9–55]. Eine etwa zeitgleiche Terrakottaplatte aus Lokri gestaltet die folgende Station des Mythos, nämlich wie *A.*, auf einem von *Hermes* gelenkten Wagen stehend, *Olymp* auffährt. Nur noch in schriftlichen Quellen greifbar ist das einst im Asklepiosheiligtum auf Kos ausgestellte Gemälde des *Apelles*, das die Göttin als *Anadyomene*, d. h. in dem Moment gezeigt haben dürfte, in dem sie, den Körper noch halb in den Wellen, den Schaum aus dem Haar drückend, dem Meer entsteigt (Anth.Gr. 16,178–182). Im späten 4. Jh. v. Chr. gemalt, stand *wahrscheinlich* innerhalb der Entwicklung der für Hellenismus und röm. Kaiserzeit zentralen, in verschiedenen Typen und Varianten allgegenwärtigen Darstellung der halbbekleideten oder nackten *A.* als Sinnbild weiblicher Schönheit.

Berühmtheit und Vorbildcharakter erlangte das erste vollplastische Marmorbild der nackten Göttin im Heiligtum von Knidos, das *Praxiteles* um 340 v. Chr. schuf [31]; [19.17–50]. Die überlebensgroße Statue, die Besucher von weither anzog (Plin.nat. 36,20), deren Kopf *Lukian* für das eklektizistische Bild der Idealschönheit *Panthea* wählt (*Lukian*. imag. 6) und die *suggeriert* die Geschichte von der Befleckung der Statue durch einen Jüngling (*Ps.-Lukian*. amores 13–17) – der Natur täuschend echt nachgebildet war, stand wohl von allen Seiten einsehbar in einer Rotunde auf einem Sockel. Angedeutet war die Situation des Bades, da *A.* das Gewand auf eine neben ihr stehende *Hydria* gleiten ließ. Ob diese Handlung kultischen oder bildkünstlerischen Gründen geschuldet war, ist umstritten [7.50], da *Praxiteles'* Standbild überdies nur aus Repliken und Varianten, als deren wichtigste die *Venus Colonna* (Rom, Musei Vaticani) gilt, sowie *ant.* Texten rekonstruierbar ist.

Die bereits bei der Knidischen *A.* angedeutete Schamgeste ist bei der *ihr* orientierten Kapitولينischen *V.* (Rom, Musei Capitolini) und bei der *Mediceischen V.* (Florenz, Uffizien) verstärkt; sie repräsentieren paradigmatisch den sog. *Pudica*-Typus, bei dem *A.* mit der Linken den Schoß, mit der Rechten die Brust bedeckt und auf das plötzliche Hinzutreten eines Beobachters zu reagieren scheint. Zunehmend tritt in den Figuren die Hoheit der Göttin zugunsten der erotischen Reize des weiblichen Körpers zurück. Eine unübersehbare Fülle an Statuen, Marmor-, Bronze- und Terrakottastatuetten entfaltet mit variierendem Akzent einen Kanon *Posen* – *A.* bei der Toilette, beim Schmücken, sich im Spiegel betrachtend oder beim Bad, stehend, an einen Pfeiler gelehnt, sitzend

oder, wie die vielleicht *Doidales* zuzuschreibende *A.*, in kauender Haltung. In späthellenistischer Zeit war auch das Genremotiv der sandalenlösenden *A.* beliebt. Bei vielen Darstellungen fallen der Überraschungsgestus und das Spiel mit voyeuristischen Blicken durch geschickte Einbeziehung oder reflexive Distanzierung des Betrachters auf, wie dies die raffinierte Enthüllung einzelner Körperteile durch Gewandöffnungen oder die Spiegelung des Betrachters in Begleitfiguren inszenieren [33.172–175]. Hier sind Überschneidungen mit der *Hetärenikonographie* zu beobachten, z. B. bei der *A.* *Kallipygos* (Neapel, Museo Nazionale), die, nach hinten gewandt, mit kokettierendem Lächeln ihr Gesäß betrachtet, oder in einer Marmorgruppe aus Delos, in der *A.* dem sie bedrängenden *Pan* mit einer Sandale droht (Athen, Nationalmuseum).

Die röm. *V.*ikonographie orientiert sich gerade in der Plastik an klassischen und hellenistischen Vorbildern. Griech. Originale, Kopien und Umbildungen, die durch Klitterung verschiedener Typen entstanden [42.227], wurden in großer Zahl in Tempeln, Privathäusern und Gärten aufgestellt. Spezifischer ist *V.* in der religiös-politischen Allegorie gestaltet, wenn sie als *V.* *Genetrix*, etwa auf dem *Caesarforum*, oder bewaffnet, mit Speer, Schwert oder Helm in Händen, als *V.* *Victrix* auf Münzen, Gemmen und Reliefs erscheint. Ein »zentrale[s] Element des neuen Staatsmythos« [53.199] unter *Augustus* ist die Verbindung von *V.* und *Mars* (*Ares*), die glückliches Gedeihen und *virtus*, als Paar *concordia* symbolisieren. Im politischen Kontext zeigt sich zudem, auf welche Weise die röm. Bildhauer durch Übernahme klassischer Zitate oder von Statuentypen die Erscheinung ihrer Götter steigerten. Nach dem Vorbild einer von der *A.* von *Capua* her bekannten Skulptur des 4. Jh., die ihren bis über die Hüfte entblößten Körper im Schild des *Ares* spiegelte, schuf man in augusteischer Zeit eine nun gänzlich bekleidete *V.*, die die Siege der *Julier* auf dem Schild verzeichnete. Demselben Modell folgen Figurengruppen, in denen *V.* nicht den Schild, sondern *Mars* selbst umfaßt, und die später als Vorlage für mythol. Bildnisse des Kaiserpaars, etwa für *Commodus* und *Crispina*, privat für die Darstellung von Ehegatten, z. B. auf Grabreliefs und Sarkophagen, dienten [53.198–204]; [41. Pl. 26].

Ein beeindruckendes Zeugnis des Staatskults ist auch der unter *Hadrian* erbaute, in der Spätantike restaurierte Doppeltempel für *V.* *Felix* und die Stadtgöttin *Roma* auf dem *Forum*. Die janusartig aneinanderstoßenden Apiden beherbergten monumentale Sitzstatuen beider Gottheiten, die den Blick nach Osten und Westen richteten [Simon in: 29.46]. Spielerischer präsentiert sich *V.* in der Raumdekoration. Fresken stellen sie zusammen mit *Mars* als Liebende, schwebend oder sitzend, dar; manchmal ist das Paar

von Amoretten gerahmt, die auf anderen Bildern mit den Waffen des Kriegsgotts spielen, während dieser *V.*, die ihr Haar ordnet oder sich schmückt, eine Hand auf die Brust legt. Genrecharakter hat eine Szene, in der *V.*, den Köcher auf dem Schoß, dem bestrafenden, zur Feldarbeit gezwungenen Amorknaben hinüberschaut (Neapel, Museo Nazionale). Die schützende, tröstende Rolle, die die Göttin bei *Vergil* einnimmt, illustriert ein Gemälde in der *Casa di Sirico* in *Pompeji*. Dort bringt *V.* das Heilkraut für den am Bein verwundeten *Aineias* (*Dido* und *Aineias*) [Simon in: 29.45 f.]. Auf den Fresken *Campaniens* und den farbigen Fußbodenmosaiken *Nordafrikas* reich überliefert sind Bilder der in einer Muschel liegenden oder sitzenden, oft von *Tritonen*, *Nereiden*, *Delphinen* und *Eroten* begleiteten Göttin, die, ebenso wie ihre Darstellung bei der Toilette, auch kunsthandwerkliche Gegenstände wie Spiegel oder Silberschalen zieren.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Die spätant. Dichtung bündelt tradierte Deutungen der *V.*, wobei ein Schwerpunkt auf der plastischen Schilderung ihrer Erscheinung, ihres Hains und Palastes liegt. Schauplatz des in der *Anthologia Latina* anonym überlieferten Gedichts *Pervigilium Veneris*, wohl von Anfang des 4. Jh. n. Chr., ist die blühende Ebene des *Ätna*, das sizilische *Hybla* am Vorabend eines hohen *V.fests*. Frühling und wiedererwachende Natur, Myrten und Rosen bilden den Rahmen für die Epiphanie der Göttin. Der hymnische Refrain verheißt allen Feiernden Liebeserfüllung, der *V.* geltende Lobpreis synthetisiert die religiösen Vorstellungen des kaiserzeitlichen Rom: Sie ist kosmische Zeugungsmacht, Schutzherrin der Römer, Garant der Fruchtbarkeit des Landes und Herrin der Tiere [40]. *Claudians Epithalamium*, das Hochzeitsgedicht für Kaiser *Honorius* und seine Gattin *Maria*, beschreibt detailliert das phantastische *V.reich*, das, den Sterblichen entrückt, auf einem hohen Berg auf *Zypern* liegt, ihren von Liebessehnen durchwobenen Garten, in dem niemals Winter ist, und den Palast aus Gold und Edelsteinen, dessen Inneres gleich einem riesigen Spiegel von allen Seiten ihr bezauberndes Bild zurückwirft. Auch die Meerfahrt auf dem Rücken des *Triton*, im Geleit *Seeungeheuern*, *Nereiden* und *Amoretten*, sowie *V.* Rede vor der Braut sind eindrücklich evoziert.

Während beide Texte das kultische und poetische Repertoire der Antike noch einmal entfalten, um die Macht der Göttin bildlich-suggestiv vor Augen zu führen, werten christl. Apologetik und Patristik das *V.* zugeschriebene Verführungspotential als Ausdruck teuflischer Versuchung. Die Verdrängung und Transformation paganer Bilder und Vorstellungsgelände be-

stimmen die frühchristl. Literatur [19. 81–106]. Dabei ordnen sich die Attribute und Wirkbereiche der V. – der nackte, erotisch anziehende Körper, sinnliche Lust und weibliche Sexualität – der Erbsündenlehre ein, wie sie Augustinus prägend entwirft. Sie werden tabuisiert und allegorisch in den Lastern *libido*, *voluptas* und *luxuria* konturiert. Bereits Laktanz (Lact. inst. 9) und Firmicus Maternus (Firm. err. 10) brandmarken V. als Begründerin und Schutzherrin der Prostitution; schon für Athenagoras (Athenag. leg. 17,3; 2. Jh. n. Chr.) stellt Praxiteles' Knidia nur eine Hetäre dar. Exemplarisch belegt der Ehebruch mit Mars die Schändlichkeit der ant. Fabeln, die jedes Laster rechtfertigen (Min. Fel. 23,7). V. verkörpert Unzucht und Ausschweifung; anders als Christus steht sie dem Tod hilflos gegenüber, wie Aristeides von Athen (*apologia* 11,3) Beispiel des Adonis zeigt. Nach Eusebios bedrohen ihre Riten die Unsterblichkeit der Seele; daher sei Konstantin zu loben, der Gesetze gegen den A. kult erlassen und heilige Bezirke zerstört habe, so in Heliopolis und im phönizischen Aphaka, einer »Schule des Lasters«, die »dem schändlichen Dämon der A.« geweiht war (Eus. vita Const. 3,26; 3,55; 3,58).

Hagiographen berichten vom Sieg christl. Symbolik über das heidnische Idol, indem sie ihn als gegen teuflische Mächte gerichteten Ikonoklasmus darstellen und dadurch legitimieren. So sei, als Bischof Porphyrios in Gaza einzog, der einer Marmorskulptur der A. einwohnende Dämon beim Anblick des Kreuzes herausgefahren, woraufhin das Standbild in tausend Stücke zersplitterte. Noch im 14. Jh. wird in Siena eine V. statue zerschlagen, weil man Niederlagen im Krieg und die Pest auf ihren Einfluß zurückführt [14. 206–217]. Der erotische Reiz und die Formschönheit ant. V. darstellungen kommen ihrer Auslegung als Ikonen der lasterhaften Wollust entgegen und befördern zugleich die Kritik am Täuschungspotential der Kunst [14. 17–41]. Clemens Alexandrea, der als Indiz eines teuflischen Ritus bereits das anstößige Glied des Uranos anführt, aus dem die Göttin entstanden sei (Clem. Al. protr. 2,13), wertet die Schöpfungen der ant. Bildhauer, Maler und Dichter als sündhaften Anstoß zur Idolatrie. Zerstörerisch für Vernunft und Erlösung seien die betörende Schönheit und die mimetische Qualität der Bilder, hefte sich doch die Hoffnung der Seele an seelenlose Dinge. Dabei stützt Clemens sein Argument durch die aus Plinius d. Ä. bekannte Geschichte der Liebe eines Jünglings zur Knidischen A. und unter Hinweis auf Pygmalion, der einer Elfenbeinstatue der Göttin verfallen sei (Plin. nat. 4,50 f.).

Mit der theologischen Distanzierung und dem Verschwinden der alten Kultbilder aus der Erfahrungswelt entstehen die Legenden über ihren dämoni-

schen Charakter, wie das Motiv der Statuenverlobung in der ma. Erzählliteratur zeigt. Eine frühe Fassung der Geschichte, die in der dt., frz., engl. und neulat. Novellistik zahlreiche Varianten bis ins 20. Jh. kennt [10. 871–874], findet sich in William von Malmesburies *Gesta Regum Anglorum*: Ein junger Römer steckt vor der Verlobung seinen Ehering an den Finger einer Bronzestatue, um einen beim Spiel weggesprungenen Ball zu holen. Als er den Ring abziehen möchte, ist der Finger des Standbilds gekrümmt. In der Hochzeitsnacht schiebt sich zwischen die Vermählten ein nebelhaftes Hindernis. Es ist V., die die Erfüllung der Ringverlobung fordert und deren Bann nur ein Priester brechen kann. Bei Vinzenz von Beauvais und im Mirakelbuch des Gautier de Coincy wird das an den Ring gebundene Treuegelöbnis auf ein Madonnenbild übertragen. Als Weltentsagung gedeutet, kann das Motiv nun in die Marienverehrung eingehen, wobei diese Inversion wohl auch eine Wende in der Kunst hin zu den ästhetisch reizvollen Madonnenfiguren der Gotik reflektiert [14. 40]; [19. 149–158].

Das Bild einer mit V. assoziierten unheimlichen und bösen Welt prägt sich wirkmächtig in den literarischen Fiktionen von ihrem Bergpalast oder Höllenberg aus. Im *Architrenius* verwandelt Johannes de Altilvilla das heitere Reich des Mythos in eine Lasterallegorie: Das goldene V. haus, das wunderschöne Mädchen birgt, ist teuflisches Blendwerk, hinter dem die Verdammung der Seele steht [36. 101–103]. Während der anfangs faszinierte Architrenius nach einer Beichte begnadigt und durch maßvolle Liebe in der Ehe erlöst wird, droht dem Protagonisten der etwas späteren Tannhäusersage ewige Gottesferne. Der keltisch-germanisch eingefärbte Stoff, der erst im 15. Jh. seine für die Rezeption bedeutsame Fassung erhält, versetzt die Göttin tief in einen Berg, wo sie mit allen nur denkbaren Genüssen und erotischen Freuden lockt. Dem V. zauber erliegt ein frommer Ritter, der seinen Irrtum jedoch bald erkennt und zu Maria um Rettung, vor dem Papst um Vergebung seiner Sünden fleht. Die dem Büsser auferlegte Probe aber, nämlich zu warten, bis ein dürrer Zweig sich begrünt, scheitert; noch vor Ablauf der Frist kehrt der Ritter zu V. zurück [36].

Die Dämonisierung der ant. Liebesgöttin bildet allerdings nur einen Strang ihrer ma. Deutung. Gegen die moraltheologische Abwertung feiern die Gedichte der *Carmina Burana* V. als Metapher der nach hartem Winter neu erwachenden Liebe und als Herrin unverhüllt besungener Erotik. Die höfische Lyrik und Epik sowie der Roman weisen ein breites hermeneutisches Spektrum auf, das zum einen die ant. Mythologeme und die apologetische Kritik aktualisiert, v. a. aber jene rhetorischen und allegorischen Verfahren ausbildet, die den verfeinerten Liebesdiskurs des HochMA bestimmen. Der Name V. kann dabei Metapher für

Schönheit und Sinnlichkeit sein, sich auf die myth. Figur beziehen oder dem Entwurf einer umfassenden Minneallegorie dienen. Diese Polyvalenz wird von den Autoren bewußt eingesetzt und poetisch fruchtbar gemacht [26. 649; 657]. Die Liebe als unsichtbar wirkende Kraft, die Phänomenologie ihrer Entstehung und Wirkung lassen sich in V. und Amor (Eros) bildlich verdeutlichen. Die Minneallegorie, die geistige Prozesse in anschauliche Szenen übersetzt und so eine imaginäre Welt entwirft, entwickelt sich in der provenzalischen Troubadourlyrik, dann im frz. *Rosenroman*. Dort verschmelzen die aus Prudentius' *Psychomachia* bekannten Personifikationen der Tugenden und Laster mit der höfischen Liebesdoktrin. V. fungiert als Schutzherrin der Liebeserfüllung: Als der Jüngling die begehrte Rose erblickt, stellt sich ihm, auf hohem Turm sitzend, die Vernunft entgegen und rät ihm von seinem Verlangen ab; im Kampf der allegorischen Figuren um Garten und Palast überwindet er mit V. und Amors Hilfe die Wächter, so daß er am Ende die Rose erhält. Die Möglichkeit, den Text auf der Folie geistlicher Allegoresse und damit als deren Kontrafaktur zu lesen, mildert Guillaume de Lorris, indem er das Geschehen im Traum situiert; bei Jean de Meun ist der Garten der höfischen Liebe ein mangelhaftes Abbild himmlischer Erlösung, was auch die ontologische Qualität beider Liebesgötter herabstufte [25].

In der mhd. Literatur ist V. ebenfalls in facettenreicher Erscheinung und auf unterschiedlichen Stil- und Inhaltsebenen präsent [26]. Als Topos taucht sie auf, wenn sie, ihr Opfer mit Pfeil oder Fackel verwundend, quälende Liebe initiiert. Das Paris-Urteil wird v. a. im Kontext der Trojasage aufgegriffen, dient aber auch, erstmals bei Heinrich von Morungen, dem Frauenpreis, da die Geliebte Schönheit selbst V. übertrifft. Umfassende Allegorisierungen finden sich in der *Minnelehre* des Johann von Konstanz und in der *Minneburg*, wo V. im Triumph auf dem Wagen dargestellt ist, sowie in der mhd. Personifikation der Minne (z. B. in den Liedern Walthers von der Vogelweide), die die provenzalisch-frz. Amorallegorie weiterführt. Manchmal wird V. auch indirekt, in der Descriptio ihres Bildes auf Wappen, Schilden oder einer Mantelspange, evoziert. In ihren ant. Rollen, die sich mit ihrer Funktion als Minneherrin mischen, tritt sie in den Troja- und Thebenromanen, bei Heinrich von Veldeke oder Benoît de Sainte-Maure auf. Meist greift sie, sieht von ihrer Bitte vor Vulkan (Hephaistos) um Waffen für Aineias ab, allerdings nicht aktiv ins Geschehen ein, sondern spiegelt allegorisch, wie bei der Begegnung von Aineias mit Dido oder Lavinia. Häufig adaptiert wird ihr Verhältnis mit Mars, wobei sich das Motiv mit ma. Ehebruchsszenen verbinden oder, in der Interpretation Konrads von Würzburg, als Überwindung der Barbarei durch die kultur-

und kunstschaaffende Macht der Liebe gefaßt werden kann [26. 653 f.].

Den literarischen Gestaltungen parallel verläuft die lehrhafte Erörterung der Mythen durch Scholiasten, Enzyklopädisten und Kompilatoren. Seit dem 5. Jh. entwickelt die Mythographie komplexe allegorische, moralische, euhemeristische und astrologische Deutungsvarianten, in denen apologetische Vorbehalte überwiegen. Ganz in dieser Tradition unterlegt Albricus V. Ehebruch mit Mars einen moralischen Sinn, stelle die Fabel doch die Entehrung der Tugend durch die Wollust dar; V. leitet die fünf Sinne in die Irre, da sie alle denkbaren Laster vertritt [44. 129]. Ähnlich negativ wertet der *Ovide moralisé* die V. szenen der *Metamorphosen*. Das Parisurteil bezieht sich dort auf den Horizont höfischer Liebe (11,2195–2533). V. erläutert Paris die Minnedoktrin, verwirft jedoch die Grenzen der Vernunft und des Maßes. Diese Position wird Sprecher unter Hinweis auf Trojas Untergang scharf verurteilt und durch die allegorische Auslegung des Parisurteils nach der *vita triplex*-Konzeption des Fulgentius – Minerva (Athena) verkörpert das kontemplative, Juno (Hera) das aktive, V. das lustbestimmte Leben – allgemeiner Gültigkeit erhoben: Wählt der Mensch mit V. die »vie voluptueuse«, büßt dafür im jüngsten Gericht.

B.2.2. Bildende Kunst

Die ma. Ikonographie der V. bildet sich v. a. in drei Bereichen aus: V. erscheint als Minneherrin oder im remythologisierten Bild der Dame V. in Buchillustrationen der höfischen Literatur, als Planetengottheit in astrologischen Schriften, auf Kalenderblättern und Fresken sowie, durch die *interpretatio Christiana* stark verändert, in der Lasterallegorie der Kathedralskulptur. Die Dämonisierung der ant. Liebesgöttin seit der Apologetik erklärt, warum die in der griech.-röm. Plastik perfektionierte reizvolle Modellierung des weiblichen Körpers nun der Darstellung der Todsünden dient, indem die schöne Form entweder mit negativen Inhalten verknüpft oder die inhaltliche Defizienz in einer Verhäßlichung der Formen reflektiert. In einem Prozeß der »Disjunktion« [38. 90 f.] von einstiger Bedeutung und äußerer Gestalt sowie im Zuge christl. Umwertung geht V. in die Ikonographie der Laster ein, wo sie – in Verkehrung der alten Fruchtbarkeitssymbolik mit sexueller Ausschweifung, Vergänglichkeit und Sündenfall konnotiert – der biblischen Eva angenähert wird bzw. den eiteln Glanz der Welt vor Augen führt. Die ant. Kunstschönheit, von der die ma. Mirabilienliteratur berichtet – der engl. Magister Gregorius erzählt in seiner Rombeschreibung, er habe, von geheimnisvoller Magie angezogen, mehrmals ans andere Ende der Stadt gehen müssen,

um eine V. statue immer wieder von neuem ■■ betrachten [14. 44] – findet ihre Kehrseite in der Kathedralplastik v. a. Frankreichs und Nordspaniens. Die Romanik gestaltet Luxuria als nacktes Weib mit Schlangen und Kröten an Brust und Geschlecht, etwa in der Portalvorhalle von St. Pierre in Moissac, wo die ausgezehrte Frauenfigur, Gegenbild lebendiger, heidnischer Schönheit, von einem trommelbäuchigen Teufel ■■ Arm gepackt wird [19. 126–128].

Das offensichtlich Abstoßende nimmt die Kunst der Gotik zurück und konzentriert sich auf die Dialektik von Schein und Sein: Die anziehende Gestalt ist nur täuschende Fassade, die ein verdorbenes und verderbliches Inneres verhüllt. So nährt Luxuria am Westportal von St. Etienne in Auxerre zwar noch Drachen ■■ den Brüsten – wohl ein Reflex der alten Terra- bzw. Magna Mater-Repräsentation –, tritt jedoch bekleidet in verführerischer Tanzhaltung auf [16. Abb. 9]. Eine Konsolenfigur im Inneren der Kirche zeigt sie als Bocksreiterin: Sie sitzt mit gespreizten Beinen seitlich, hält sich ■■ Hörnern und Schwanz des Tieres fest und exponiert so die erotischen Reize ihres nackten Körpers [16. Abb. 4]. An den ant. Typus der V. bei der Toilette erinnern Darstellungen der Vanitas in Gestalt eines Mädchens, das sich das Goldhaar vor dem Spiegel (Emblem für Eitelkeit, Putz und das Blendwerk zeitlicher Dinge) kämmt. Als solche ist sie im Chorfenster von St. Etienne oder in der Westro-

sette von Notre-Dame in Paris [16. Abb. 2], analog im Bild der babylonischen Hure auf der Apokalypsentapisserie im Schloß von Angers ■■ sehen [12. 81, Abb. 19].

In der Buchmalerei ist der V. zugeordnete Spiegel auch Attribut der Allegorie des Müßiggangs, der in ma. Texten oft als Voraussetzung der Liebesinitiation gilt; ihn hält Oiseuse, die, meist grün gewandet, das Haar rosenbekrönt, im *Roman de la Rose* den Jüngling in den Liebesgarten lädt. Illustrationen der Szene veranschaulichen mögliche Haltungen zu erotischer und weltlicher Verführung: In einer Miniatur wendet sich der Liebende Oiseuse vertrauensvoll zu, wobei der Spiegel zur Markierung des Sinnestrugs ein Augenpaar zeigt; in einer anderen Illumination hingegen weicht er mißtrauisch vor ihr zurück [12. 76–81, Abb. 17, 18]. V. selbst erscheint in den Bebilderungen des *Rosenromans* höfisch gekleidet und mit brennender Fackel, die fleischliche Begierde bezeichnend. Wie ihr Gefolge ist sie durch Rosengewinde, Symbol der vergänglichen Schönheit der Welt, charakterisiert. Im zeitgenössischen Gewand einer hohen Dame tritt sie ebenfalls in den meisten Miniaturen und Holzstichen zu Theben- und Trojaromanen auf.

Eine konstante ikonographische Tradition läßt sich von der Antike bis zur Renaissance in der Astrologie verfolgen, wo die Planetengöttin V. in Traktaten, auf Bildern des Monats April in Stundenbüchern oder auf



Abb. 2: Der Planet Venus und die Venus-Kinder, Handschriftenillustration, vor 1447. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz.

Kalenderblättern als junge Frau an einer Rose riechend, auf der Leier oder der Handtrommel spielend oder mit den Tierkreiszeichen Stier und Waage dargestellt ist. Varianten finden sich auf Blättern sternkundlicher Schriften, die vom Einfluß der Gestirne auf den Menschen im Kontext der Temperamentenlehre handeln. Die Darstellung des Planeten und derer, die bei ihrer Geburt der Wirkung der V. unterworfen waren, bildet seit dem SpätMA eine eigene ikonographische Gattung aus [49]. Die V. kinder neigen zu Liebeständelei, sinnlichem Vergnügen, zu Musik, Gesang und Spiel, wie eine dt. Handschrift beispielhaft in drei der Göttin beigeordneten Szenen illustriert (vgl. Abb. 2).

Christines de Pizan *Epistre Othea* verbindet in V. astrologisches Wissen und höfische Liebesdoktrin. Innerhalb einer Serie von Miniaturen, die die Planetengottheiten zeigen, ist jede Darstellung von einer Glosse begleitet, worin die Attribute und Wirkungen des Gestirns erklärt werden und die Personifikation der Weisheit namens Othea einen Ritter moralisch unterweist. Auf dem V. gewidmeten Bild schwebt die Göttin majestätisch in hermelingefüttertem Gewand vor dem nachtblauen Sternenhimmel. In den Falten ihres Rocks, auf ihren Knien, birgt sie kleine rote Herzen. Unter ihr stehen Männer und Frauen des Adels und reichen ebensolche Herzen, die die Liebespassion symbolisieren, zu ihr empor [49. 42–49, Abb. 16, 17].

Im Vergleich der Planetenbilder sind langsame Veränderungen der Göttertypen ablesbar. Die ■■■ 1430 entstandene Zeichnung von V. in einem Manuskript ■■■ Modena, dem *Liber Physiognomiae*, löst sich von der steifen Haltung der spätgotischen Figuren und wählt weiblichere Körperformen [44. 147, Abb. 88]. Übergänge charakterisieren auch F. Cossas Fresko des Monats April im Palazzo della Schifanoia in Ferrara, das den Triumph der Göttin zeigt: V. kommt rosenbekrönt im schwanengezogenen Wagen über das Wasser; das Ufer bevölkern die V. kinder. Sie sind ins Gespräch vertieft, umarmen einander, halten Musikinstrumente, flechten Kränze. Auf V. Gürtel ist Amor, der mit Pfeil und Bogen auf ein Liebespaar zielt, zu sehen [49. 124–136, Abb. 51]. In das Bild fließt eine zweifache ma. Überlieferung der paganen Götterwelt ein: die astrologische Tradition sowie die gelehrte lat. Mythographie, wie sie, mit Bildbeschreibungen und Illustrationen versehen, exemplarisch in Albricus' *De deorum imaginibus libellus* vorlag. Zitathaft tauchen überdies rinascimentale, d. h. wieder auf die ant. Ikonographie zurückgehende Formen in den V. zugeordneten Grazien (Chariten) auf. In Mars (Ares), der als galanter Ritter in Liebesfesseln vor V. kniet, arbeitet das Fresko höfische Darstellungskonventionen des Nordens und Westens ein [44. 152f.], weist aber zu-

gleich auf das in den beiden Göttern verkörperte Symbol des Gleichgewichts gegensätzlicher Kräfte und damit auf die neuplatonische Spekulation der Renaissance.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die allegorisch-moralische Tradition des MA ist in der Rezeptionsgeschichte aktualisierbar, um in V. das sündhafte Wesen menschlicher Affekte zu veranschaulichen. Dieser Interpretation tritt die metaphysische Überhöhung der V. figur in der neuplatonischen Philosophie zur Seite, auf die im 16. Jh. eine breite poetische, erkenntnistheoretische und künstlerische Reflexion über die verführerische Schönheit der Göttin folgt. Die Barockdichtung gestaltet das tradierte Bild- und Bedeutungsspektrum, auch kleine Randepisoden des Mythos, dann detailreich aus und fügt neue Motive und Bilder hinzu. Eine mythogr. Zusammenschau christl. und paganer Deutungslinien unternimmt zunächst G. Boccaccio in der Schrift *Genealogie deorum gentilium*. Unter Berufung auf Cicero unterscheidet er vier Arten der V., wobei die V. magna und die sich um sie rankenden dichterischen Erfindungen, ergänzt um das Wissen der Astrologen und allegorische Erklärungen, im Zentrum stehen (Bocc. Gen. 3, 22). Neben dem vom Planeten V. abgeleiteten, z. T. widersprüchlichen Eigenschaften wie Lüge, Heiterkeit und Leichtsin, Geduld und sittlichem Anstand repräsentiert V. magna das weite Spektrum der Liebe, das von fröhlicher Geselligkeit, Freundschaft, Ehe und Sinnesfreude bis hin zu triebhafter Wollust reicht [Guthmüller in 29. 50–52].

Ähnlich differente Bedeutungsfelder besetzt V. in Boccaccios volkssprachlichen Texten: Im Traumbericht der *Amorosa visione* wird »Citerea« als heilige Gottheit und Muse des Werks angerufen; sie erscheint lorbeerkrönt und engelsgleich im Amortriumph neben ihrem Sohn, ist mit Mars (Ares) unter Vulkans (Hephaistos) Netz gefangen oder in Erwartung des Paris-Urteils evoziert. Das antikisierend-höfische Epos *Teseida* zeigt sie in liegender Pose, Bacchus (Dionysos) und Ceres (Demeter) ■■ ihrer Seite, mit Lascivia sowie einem goldenen Apfel in Händen, im Innersten eines mit mythol. Szenen ausgemalten Tempels [48]. In den Erzählungen, wo sie meist im Traum oder in Epiphanien auftritt, verkörpert sie die Freuden fleischlicher Liebe, offenbart sich in der *Comedia delle Ninfe fiorentine* als Sinnbild göttlicher Liebe, wird als Schutzmacht für Ehe und Geburt angerufen, erhält jedoch auch zuweilen, wie im *Filostrato*, einen grausamen, todbringenden Zug [23]. Zwischen Heiligung und täuschender Bedrohung oszilliert V. in der *Elegia di Madonna Fiammetta*. Obwohl Fiammetta, als

ihr V. in einer Vision erscheint, der »singolare bellezza eterna« (»einzigartigen ewigen Schönheit«) und »deità celeste« (»himmlischen Gottheit«) Gehorsam schwört, klagt sie später V. als unheilvolles Trugbild an, das nun in ihrer Wahrnehmung der Furie Tesiphone gleicht [37].

Pejorativ dargestellt ist V. auch in F. Petrarca *Africa*; in ihr Bild, wie es im dritten Buch als eines unter den »goldglänzenden Götterbildern« (»fulgentes auro species [...] deorum«), die Scipio im Palast des Königs Syphax bewundert, beschrieben ist, gehen Züge christl. Distanzierung ein. Mit der Nichtigkeit irdischen Ruhms assoziiert G. Chaucers *House of Fame* V., wenn sich der Erzähler im Traum in ihrem gläsernen, mit goldenen Statuen geschmückten Palast wähnt und dort das Gemälde der rosenbekränzten, nackt im Meer treibenden Göttin erblickt. Wie Petrarca und Boccaccio integriert Chaucer die sich im MA ausformende Tendenz, V. über die ungewissen Bilder des Traums oder in Ekphrasen wertvoller, oft ant. Kunstwerke vor Augen zu führen.

Die von der Apologetik entfachte Debatte über das Täuschungspotential der Bilder, dem die sinnliche Verführungsmacht der V. korreliert, büßt ihre Schlagkraft erst im Florentiner Neuplatonismus ein. Die Umwertung verdankt sich einem spirituellen Kult des Schönen, wie ihn M. Ficino entscheidend prägt. In seinem *Symposion-Kommentar Commentarium in Convivium Platonis de Amore* bestimmt er V. als ein zwischen Materie und Geistig-Unsichtbarem vermittelndes, dem Schönen zugewandtes Erkenntnis- und Zeugungsvermögen. Ausgehend von der in Platons *Symposion* getroffenen Unterscheidung von zwei A. entwickelt er das Konzept der V. Celestis und der V. Vulgaris (himmlischen und gemeinen/irdischen V.): Erstere, Tochter des Uranos, gehört dem Engelsgeist an und ist der Betrachtung göttlicher Schönheit zugewandt; letztere, Tochter des Zeus und der Dione, formt als die »der Weltseele angehörende Zeugungskraft« die göttliche Schönheit in der Materie aus. Beide Veneres bilden keinen Gegensatz, sondern sind komplementär: V. Celestis empfängt den göttlichen Lichtglanz, strahlt ihn auf V. Vulgaris aus, die wiederum Funken jenes Lichts auf die Materie überträgt (*De amorem* 2,7). Erkenntnistheoretisch ist nach G. Pico della Mirandola v. a. die Geburt der V. zu verstehen: Dem Meer, d. h. der formlosen Engelsnatur, wird der Same idealer Form gespendet; V. ist somit die stoffliche Ursache des Liebestrebens, das auf die Schau des Intelligiblen gerichtet ist (*Commento sopra una canzone d'amore* 2,18–20). Bei A. Poliziano tritt die philosophische Spekulation zugunsten poetischer Bildlichkeit zurück. Er schildert in der *Giostia di Giuliano* (1,69–124) den idyllischen Liebesberg auf Zypern, das zärtliche Spiel der Tiere und den märchenhaften Pa-

last, wo V., mit Mars auf dem Lager ruhend, von Putten mit einer Wolke von Rosenblättern überschüttet wird. An den Torpfeilern sind zwei Reliefreliefs angebracht, deren erste Szenen aus dem V. mythos – darunter die mit S. Botticellis *Geburt der Venus* korrespondierende Ekphrasen der Anadyomene –, deren zweite die Macht der V. an zwölf klassischen Beispielen zeigt [11. 111–122].

Die um das Erscheinen der Göttin zentrierte Evokation von Schönheit, Liebreiz und Liebessehnsucht sowie ihre Deutung als metaphysisches Prinzip bilden die Eckpunkte der rinascimentalen Rezeption. In der Lyrik wird V. zu einer assoziationsreichen Referenzfigur, die auch der Darstellung und Überhöhung der Geliebten dient. So ruft etwa P. de Ronsards Sonett *Quand matin ma Déesse s'habille* (»wenn Morgen meine Göttin sich ankleidet«) deren Lachen, Gesten, Schritte, Stirn, Augen und v. a. das reichgelockte, bis auf die Fersen herabfallende Goldhaar auf, die alle, das Fazit, keiner sterblichen Frau, sondern nur der Schaumgeborenen eignen können. Wiederholt in die *Amours de Cassandre* eingewobene Vergleiche der Geliebten mit unterschiedlichen V.figurationen stiften ein Analogieverhältnis zwischen mythol. Raum und dem Mikrokosmos des Ichs. Während V. bei Ronsard durch eine Liebeskonzeption bestimmt ist, die sich innerhalb der Grenzen erotischen Begehrens und subjektiver Passion bewegt, fungiert sie zeitgleich in P. de Tyards Traktat *Solitaire premier*, der in Anlehnung an Ficino ein Modell der dichterischen Inspiration entwirft, als Inbegriff geistiger Erkenntnis und als Symbol himmlischer Liebe: Die im Irdischen gefangene Seele steigt in vier von den Musen, Bacchus (Dionysos), Apollon und schließlich V. repräsentierten Stufen zum Intelligiblen auf, um sich am Ende mit dem Göttlichen zu vereinen [30. 66f.].

Mit der neuplatonischen Interpretation setzt sich auch E. Spenser auseinander, wenn er in der V. gewidmeten *Hymn in Honour of Beauty* die Relation von irdischer und metaphysischer Schönheit abwägt, in *The Faerie Queene* den »Garten des Adonis« (3,6,29–50) als paradisischen Ort beschreibt, wo die Seelen auf den Abstieg in den Körper warten bzw. wohin sie nach dem Tod zurückkehren. Das platonische Bild der Seelenwanderung wird in V. und Adonis als den Verkörperungen von Materie und Form reflektiert: Ihre unablässige Liebe garantiert den Fortgang des Lebens vor dem Hintergrund zerstörerischer Zeit [6. 112f.]. Nur am Rande hingegen, in einer Gegenüberstellung von Lust und unsinnlicher Liebe in der Rede des Adonis, spielt Shakespeares *Kleines Venus and Adonis* auf neuplatonische Muster an. Im Zentrum steht zunächst die Antithese zwischen Liebesbegehren und Liebesverachtung, die Göttin mit allen rhetorischen Künsten und körperlichen Reizen um Adonis wirbt,

ihn – zu erotischem Spiel verführend – um Küsse anfleht, der Jüngling sich ihr jedoch kalt verweigert. Während V. anfangs allein sexuelles Begehren und naturhafte Prokreation vertritt, erweitert sich in der Klage um den Geliebten das in ihr figurierte Liebeskonzept um das Bewußtsein der Todesnähe und um ein destruktives Potential, das von individuell erfahrener Leidenschaft, Eifersucht, Arglist und Verblendung bis zur Entfaltung von Kriegen reicht.

Eine ingeniose Kombination ant., ma. und rinascimentaler Deutungsstränge, überraschende Verknüpfungen und die Erfindung neuer Motive kennzeichnen G. Marinos Epos *Adone*. In der episodischen, verschachtelten Erzählung wird V. als naturbeherrschendes Zeugungsprinzip oder himmlische Urania angerufen und erscheint in unterschiedlichsten Szenen – beim Scherzen mit Amor, vom Dorn einer Rose gestochen, die sich durch ihr Blut rot färbt, beim Schachspiel, im Bad mit Adonis oder auf dem Rücken des Triton unterwegs nach Kythera. Sie genießt mit Adonis im allegorischen, als Reich der fünf Sinne angelegten »Giardino del piacere« (»Garten der Lust«) alle sinnlichen Freuden und zeigt ihm später, im Flug durch die Himmelssphären, auf ihrem Planeten die glücklichen Seelen schöner Frauen. Bibel, Mythol. und dem zeitgenössischen 17. Jh. [15].

Mythol. Wissen, intertextuelles Spiel, Concetti und Pointen verbindet auch D. C. von Lohensteins Preisgedicht *Venus*, das dem Leser in der Aufdeckung der Reminiszenzen intellektuellen Reiz, in der Anschaulichkeit der Bilder imaginatives Vergnügen verspricht. Mögliche Genealogien, der V. geweihte Tiere, Pflanzen, Kultorte, Beinamen, Kinder, Liebschaften werden aufgezählt, Geburt, Ankunft auf Zypern und Aufnahme in den Olymp enkomiasisch ausgeschmückt. So verdunkelt etwa der dicht gedrängte Zug von Meeres- und Erdbewohnern, der die Schaumgeborene geleitet, die Sonne, deren Strahlen jedoch V. ersetzt; Jupiter (Zeus) gibt ihr, verzaubert, sogar seine Blitze, denen sie Liebespfeile anfertigt. V. wird als Schöpferin aller Künste und Wissenschaften und als Wirkmacht des Lebens gepriesen: Sie inspiriert Poeten und Maler, beherrscht Menschen und Götter, wobei der Sieg über Mars (Ares) als ihre größte Leistung gilt [3]. Da das Gedicht vielerlei Bezüge zu M. Opitz' *Laudes Martis* aufweist, dürfte Lohensteins *Venus* zugleich den eigenen Wettstreit mit dem berühmten Vorgänger reflektieren. Das Verhältnis der beiden Götter hatte bereits K. Stieler's Liederbuch *Die Gehamschte Venus* konzeptionell geprägt: Un- V.'s Schirmherrschaft triumphieren nicht Feldlager und Schlacht, sondern, so die Vorrede, »verliebte Gedanken, kurzweilige Begebnisse und Erfindungen«, mit denen der Dichter ein Gegenbild zur Kriegerschütterten Gegenwart entwirft.

B.3.2. Bildende Kunst

In Renaissance, Barock und frz. Rokoko wird V. zum zentralen Sujet der Kunst: Die mythol. Figur reflektiert die neuplatonische Theorie des Idealschönen, ist Sinnbild femininer Grazie und erotischer Faszination und veranschaulicht die verführerische Bildpotenz der Malerei. Formal ist die seit dem 15. Jh. wieder zunehmend positiv besetzte Darstellung des nackten weiblichen Körpers an ant. Skulpturen und Sarkophagreliefs geschult, die als Muster kopiert, assimiliert und zu einem eigenständigen Stil *all'antica* generalisiert werden [13. 158–166]. Die Aufwertung folgt dabei keiner geradlinigen Entwicklung. Es kommt zu Überlagerungen mit astrologischer Deutung und Sündenallegorie; A. Dürer, L. Cranach d.Ä. oder Parmigianino spielen mit Analogien zwischen V. Vulgaris und Eva- bzw. Hexengestalten, zwischen V. Celestis und Marienfigur [50. 66–82]. Plastische Konturen erhält V., oft unter Beibehaltung ma. Inhalte, in der frühen Druckgraphik: Die Planetenserien von H. Burgkmair, H. S. Beham, H. Aldegrever oder H. Goltzius zeigen sie nackt oder in leichtem Gewand, ein flammendes Herz oder den Liebespfeil in der Hand [Hinzi in: 29. 83f.]. In der Emblemik symbolisiert sie verderbliche sexuelle Lust, gibt aber auch, wohl in Anspielung auf A. Urania den Fuß auf die Schildkröte gestützt, das Exempel der treuen Gattin und Hüterin des Hauses.

Die Tradition der Psychomachie setzen A. Mantegnas Gemälde *Triumph der Weisheit über die Laster* (1502, Paris, Louvre) – Minerva (Athena) kämpft mit Diana (Artemis) gegen V. und ihr Gefolge von Müßiggang, Haß und Geiz – oder Peruginos *Kampf zwischen Liebe und Keuschheit* (1505, Paris, Louvre) fort [44. 86]. H. Baldung Griens *Die drei Lebensalter des Weibes und der Tod* (Wien, Kunsthistorisches Museum) entwirft eine Vanitasallegorie: Ein Knochenmann hält das Stundenglas über ein reizendes nacktes Mädchen, das die goldenen Locken zurückstreicht und in den Spiegel blickt. Unter dem Motto »Von Buhlschaft« führt auf einem Dürer zugeschriebenen Blatt S. Brants *Narrenschiff* (Basel, Kupferstichkabinett) V., bekleidet, geflügelt, von Tod und blindem Amor (Eros) begleitet, Narr und Mönch an der Leine. Ein ähnliches Motiv zeichnet N. Manuel gen. Deutsch (Basel, Kupferstichkabinett) unter Rückgriff auf die Fortunaikonographie: V. steht, Fangseile in Händen, auf einer Kugel, während Amor eine Narrenkappe verschießt [Hinzi in: 29. 86f.; 90].

Wirkmacht und Verabschiedung der moralischen Interpretation belegen zwei Tafelbilder Lukas Cranachs d.Ä., beide *Venus und Amor* betitelt und im Abstand weniger Jahre entstanden. Die frühere Darstellung (1509, St. Petersburg, Eremitage) präsentiert V.



Abb. 3: Sandro Botticelli, La Primavera, Tempera auf Holz, um 1477/78. Florenz, Uffizien.

als lebensgroße Figur, die mit träger Geste den kecken, auf den Betrachter zielenden Amor zurückhält; die Bildaufschrift warnt vor Liebesgelüsten und der Verblendung des Herzens. Im späteren Bild (1515/20, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum) ist der Körper der V. gestrafft, sie tritt elegant und stolz auf. In ihr materialisiert sich nun die Kunstfertigkeit des Malers, den die Beischrift zum neuen Apelles stilisiert [Hinz in: 29. 87–89].

Während Cranach in einer Fülle von Bildern V. mit transparentem Schleier, Federhut oder Collier ausstaffiert, sie alleine, beim Paris-Urteil oder mit Amor zeigt und eine auch für andere Themen einsetzbare zartgliedrige Figurine schafft, reichert S. Botticelli im Kontext des Florentiner Humanismus V. mit vielschichtigen Bedeutungen an. Im Zentrum seines Gemäldes *Primavera* steht V. in florentinischem Festkleid, den Blick auf den Betrachter gerichtet, die Hand leicht zum Gruß erhoben, auf einer Wiese vor einem Orangenhain. Mit ihrer besonnenen Geste bildet sie einen Kontrast zu Amor, der mit verbundenen Augen, den Bogen schußbereit, über ihr fliegt. V. hält die Gewalten der Liebe in der Schweben, verkörpert Harmonie und eint damit symbolhaft die komplementären Kräfte, die die sie umgebenden Figuren repräsentieren. Auf die fruchtbare Natur weist die Gruppe rechts: Im Anhauch des Windgottes Zephyr wandelt sich die Erdnymphe Chloris zu Flora, die, Blumen streuend, vor ihr zu sehen ist. Am linken Bildrand spielt Merkur (Hermes) mit dem Stab in Wolkenschleiern, Mittler zur Transzendenz und zugleich Mystagoge, der die göttlichen Geheimnisse poetisch verhüllt. Ihm wendet sich aus dem Reigen der Grazien, Personifikationen von *Voluptas*, *Pulchri-*

tudo und *Castitas*, letztere zu, die Amors Pfeil bedroht (vgl. Abb. 3).

Das Zusammenspiel der Figuren ist als Darstellung der »drei Phasen der neuplatonischen Dialektik *emanatio, conversio, remeatio*«, d. h. als der Zyklus des Ausströmens des Geistes in die Materie (Zephyr), der Umkehr (Grazien) und des erneuten Seelenaufstiegs Merkur gedeutet worden, wie ihn Ficino und Pico konzeptualisieren [51. 135–150]. Mit dem philosophischen Sinnbild gestaltet Botticelli jedoch zugleich ein eigenständiges Frühlingspoem, das auf Horaz, Lukrez und Ovids *Fasti* anspielt, die Atmosphäre der Liebeslyrik Dantes und Petrarcas einfängt und ästhetische Selbstaussage ist [8]. Auf politischer Ebene setzt er in allegorischer Vergegenwärtigung des blühenden Florenz das Herrschaftsprogramm Lorenzos de' Medici, auf den einzelne Elemente heraldisch verweisen, ins Bild [4]. Erkenntnistheorie, Antikenreferenz und Poesie verbinden sich ebenfalls in Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* (um 1486, Florenz, Uffizien): Getrieben von Zephyren gleitet die Göttin auf einer großen Muschel dem Land zu, wo die Frühlingshore sie mit blütenübersättem Mantel empfängt. Sinnlichkeit und Keuschheit, in Winden und Hore sowie der Pudica-Geste aufgerufen, kennzeichnen ihre transitorisch festgehaltene Doppelnatur.

Das Verhältnis von V. Celestis und V. Vulgaris sieht man in Tizians *Himmliche und Irdische Liebe* (um 1514, Rom, Galleria Borghese) reflektiert: Eine nackte und eine bekleidete Frauenfigur, deren jeweilige Zuschreibung zu den Prinzipien von Körper und Geist, Sinneslust und Idealschönem umstritten ist, sitzen am Rande eines Brunnens, in dem Amor das Wasser bewegt. Das Flachrelief des Beckens zeigt Sze-

nen gewaltsamer Züchtigung: die Austreibung animalischer Leidenschaft. Das Bild wurde neuplatonisch in der Triade *Pulchritudo–Amor–Voluptas* als Initiation der Schönheit in die Liebe [51. 165–176], sozialhistorisch als Hochzeitsbild (die bekleidete Figur verkörpert die Braut, ihr wendet sich V. zu) interpretiert. Letzterer Gattung dürfte auch Tizians *Venus von Urbino* zuzuordnen sein: Die Göttin liegt in zeitgenössischem, intimmem Interieur auf weichen Kissen und bietet, auf den rechten Arm gestützt, dem Betrachter ihren schönen, nackten Körper dar; zu ihren Füßen schläft ein Hündchen, im Hintergrund richten Dienerinnen Kleider in einem Cassone, einer Hochzeitstruhe, her (vgl. Abb. 4).

Die Frage, ob in der liegenden Göttin V. – als Attribute sind ihr Rosen und ein Myrtenbäumchen auf dem Fenstersims beigegeben – oder eine Kurtisane des 16. Jh. dargestellt ist, wurde u. a. unter Verweis auf die pornographischen Texte des mit dem Maler befreundeten P. Aretino diskutiert. In der künstlerischen Rezeption von Tizians Bildfindung wirkte jedoch gerade die Ambiguität produktiv, die die Überblendung von Antikenevokation und gegenwärtiger Frauenschönheit erzeugt. Den Typus des liegenden Akts hatte Giorgiones *Schlafende Venus* (1508–1510, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) vorgeprägt; die in idyllischer Landschaft ruhende Figur scheint sakral entückt, zeitlos und im Schlaf ganz in sich gekehrt, während Tizians V., innerhalb menschlicher Lebenswelt situiert, den Betrachter direkt anblickt. Die philosophische Hieroglyphik rinascimentaler Bilder, die die sinnliche Anschauung an eine geistig-jenseitige

Dimension von Schönheit koppelt und in A. Bronzinos *Triumph der Liebe* (1540–1545, London, National Gallery) eine stilisierte, preziose Form erreicht, tritt im Laufe des 16. Jh. zurück. Im heiter-spielerischen Umgang mit der Tradition werden in der ital., frz., niederl. und span. Malerei des Barock Einzelmotive – Meeresgeburt und Toilette, V. in der Schmiede des Vulkan (Hephaistos), mit Amor, Adonis, Satyr (Silen, Satyr), mit Taubenpaar oder vom Dorn einer Rose verletzt – variiert.

Die frivol-erotische Gestaltung weiblicher Aktfiguren, der das mythol. Repertoire als Staffage dient, beherrscht die Bildwelt von Régence und frz. Rokoko [Gaetgens in: 29. 147–159]. Effektiv heben sich in F. Bouchers Seestück *Triumph der Venus* (1740, Stockholm, Nationalmuseum) die nackten Körper der Göttin und ihres Gefolges aus Grazien, Tritonen und Nereiden vom Blau des Wassers ab. V. darstellungen bebildern Schlösser und Stadtpaläste. Sie dienen auch der Repräsentation der königlichen Mätressen unter Ludwig XV. So schuf Boucher für Madame de Pompadour mehrere Gemälde, in denen, wie in *Die Toilette der Venus* (1751, New York, The Metropolitan Museum of Art), die Antikenfiguration anspielungsreich auf die Auftraggeberin verweist. J. H. Fragonards späterer Bilderzyklus für Madame Dubarrys Pavillon von Louveciennes spiegelt dagegen die Verführungskunst im Liebespiel eines zeitgenössisch gekleideten Paares. V. ist nur mehr als Statue im Hintergrund präsent und kommentiert das Geschehen auf zweiter Ebene.

Mit verschiedenen Realitätsstufen hatte bereits A. Watteau in den drei Fassungen der *Einschiffung nach*

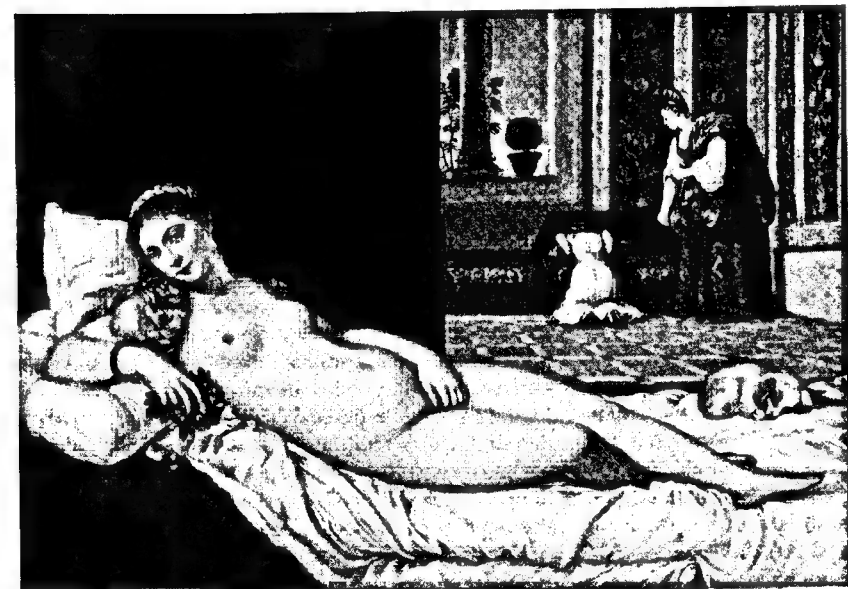


Abb. 4: Tizian, Venus von Urbino, Öl auf Leinwand, um 1538. Florenz, Uffizien.

Kythera gearbeitet: Das Thema von der V.insel als Ort sinnlicher Freuden und unbeschwerten Glücks, das F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* Ende des 15. Jh. in der Traumreise des Protagonisten erstmals Gestalt gewinnen ließ, wandelt sich zu einer Reflexion über die Sublimierung der Affekte [Denk in: 29. 161–171] und das Imaginäre: Auf dem Berliner Gemälde (1718/19, Schloß Charlottenburg) sind im zeitgenössischen Kostüm einer »fête galante« Liebespaare zu sehen. Einige sitzen noch im Liebeswerben zusammen, andere stehen auf, um sich dem Pilgerzug zur am Ufer wartenden Barke anzuschließen. Am rechten Bildrand deutet eine V. Skulptur, die Amor spielerisch den Pfeil vorenthält, symbolisch auf das Geschehen. Festgehalten ist ein Moment des Übergangs, der Aufbruch zur Insel, während Kythera als Ort der Erfüllung im Dunst der Ferne verschwimmt und wie der in zarten Pastelltönen gehaltene Himmel, vor dem ein Schwarm Putten Mast und Segel umspielt, einen Vorstellungsraum vergeistigter Liebe evoziert.

B.3.3. Musik, Singspiele, Tanz

Nach vereinzelt Vokalwerken des 16. Jh. beginnt die Rezeption der V. in der Musik mit der engl. Masque, wo die Göttin in Stücken Th. Campion oder B. Jonson zu Anfang des 17. Jh. als allegorischer »Glückwunsch« erscheint [32. 89f.]. Die frühe Oper inszeniert mit F. Sacratius und N. E. Bartolinis (Libretto) *Venere gelosa* (Die eifersüchtige V., 1643 im Teatro Novissimo in Venedig während des Karnevals uraufgeführt) einen obskuren Strang des Mythos: V., deren Vermählung mit Bacchus (Dionysos) bevorsteht, tritt in ihrer Eifersucht auf die Nymphe Polissa als wütende Rächlerin auf, bis sich Ende die Hochzeit der beiden Götter glücklich vollzieht. Starke Affekte, sexuelles Begehren und erotische Faszination, die im Zentrum der Handlung stehen, werden in bacchantischen Szenen, in Tänzen von Satyrn, Faunen und Najaden eindrücklich dargestellt [18]. Zahlreiche Adaptionen erfährt v. a. die Geschichte der tragischen Liebe zu Adonis – z. B. in der Oper bei M. A. Charpentier (1685, Libretto J. D. de Visé), H. Desmarest (1697, Libretto J. B. Rousseau), G. H. Stölzel (1714), in der Serenata bei A. Scarlatti (1696; 1700–1705), im Ballett bei R. Debrosses (1759, Choreographie: J. F. Deshayes). Möglichkeiten der vokalen Gestaltung eröffnet insbes. die Klage um den toten Geliebten, die in J. Blows vor Charles II. gespielter Masque *Venus and Adonis* (ca. 1682) von einem Trauerchor aufgenommen wird.

Je nach Inszenierungskontext feiern die Musik- und Tanzstücke diplomatische oder dynastische Ereignisse bzw. stellen historische Konstellationen allegorisch dar. So dürfte Scarlattis Serenata *Venere, Amore e Ragione* (1706, Libretto S. Stampiglia) die im Umkreis

der *Aradia*-Akademie in Rom geführte Debatte um die ethische Qualität physischer und geistiger Liebe reflektieren: V. und Ratio streiten um Cupido (Eros), der seine Mutter schließlich davon überzeugt, daß Zahl und Wert seiner Anhänger, seit er der Führung der Vernunft folge, nur gestiegen seien [43]. J.-B. Lully nach dem Text I. de Benserades komponiertes *Ballet royal de la naissance de Vénus*, im Januar 1665 von Ludwig XIV. getanzt, ist eine Hommage Henriette d'Angleterre. Benserades Vorwort preist V. als Symbol einer weltumspannenden, von Philosophen und Dichtern verehrten Macht: der Liebe als edelster Leidenschaft. In der höfischen Repräsentation und Festkultur Frankreichs kommt dem Sujet der Liebesinsel seit der Zeit Heinrichs IV. große Bedeutung zu. Im 17. und 18. Jh. entfaltet sich in Opern, Balletten und im volkstümlichen Théâtre de la Foire eine regelrechte Kytheramode, die den Mythos oft in den frz. Kontext einer Landpartie mit amourösem Ziel versetzt, wie in F. C. Dancourts Singspiel *Les trois cousines*. Eine parodistische Version bietet dagegen Ch.-S. Favarts Szenario *Cythere assiégée*, das Ch. W. Gluck im Genre der Opéra-comique (1759, Wien) und der Opéra-ballet (1775, Paris) vertont [32. 90].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Die Romantik knüpft ma. Deutungsmuster an, um V. als unheimliches Trugbild zu hypostasieren, das den Tiefenschichten der Seele aufsteigt. Die Liebesgöttin wird Archetypus irrationaler Begierden und bedroht die Integrität des Subjekts. So greifen L. Tiecks Erzählungen *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* und *Der Runenberg* die Phantasmagorie des V.bergs auf: Frau V. herrscht unter der Erde und lockt mit verbotenen Lüsten. Mit den anderen paganen Göttern figuriert sie in christl. Zeit als Höllendämon und bildet die Kehrseite von F. Schillers sentimentalischem Modell der ins Schöne entrückten Götter Griechenlands. Den Weg von Klassik und Romantik hin einer neuen Literatur zeichnet H. Heines *Tannhäuserlied* nach: Der anakreontisch gefärbten V.rede, der die Vorstellung von ant. Unmittelbarkeit der Sinnesfreuden entspricht, treten als Ausdruck einer weltgeschichtlichen Zäsur christl. Spiritualität, Zeitlichkeit und Leid in der Tannhäuserrede gegenüber. Nach Verlassen des Bergs wird die nun abwesende V. welt im Lied Tannhäusers poetisch sublimiert, bis schließlich der satirische Schluß, wo V. den heimgekehrten Sänger mit christl. Ritualen begrüßt und ihm dann sein Süppchen kocht, die Grenze von der Poesie zur Prosa der Gegenwart markiert [34].

Neue Bearbeitungen erfährt seit Beginn des 19. Jh. auch das Motiv der Statuenverlobung: In J. von Ei-

chendorffs Novelle *Das Marmorbild* ersteht V. im Frühling aus ihrem unterirdischen Reich auf, um als belebte Statue in nächtlichem Zauber den jungen Dichter Florio zu verführen. Das heidnische Phantom weicht am Ende der Madonna, die der Sänger Fortunato als liches Gnadenbild beschwört. E. T. A. Hoffmann legt in *Die Elixire des Teufels* den Akzent auf die Gefährdung des Künstlers durch ein im Bild der V. kristallisiertes Wahngelbde, während P. Mérimées *La Vénus d'Ille* antiquarisches Interesse – die Bronzeplastik ist ein Sammlerstück – und effektvolle Szenen – der Bräutigam stirbt in der Umarmung der Statue – kombiniert.

Mit konträrer Semantik belegen neoklassizistische Theorie und die frz. Lyrik im Umkreis des Parnasse das ant. Idol, so daß die 1820 entdeckte hellenistische Skulptur der *Venus von Milo* als Materialisierung des Idealschönen gelten kann. Von den zahlreichen poetischen Ekphrasen, die Teil einer vielfältigen Wirkungsgeschichte sind [20], sei exemplarisch Ch.-M.-R. Leconte de Lisle's Gedicht *Vénus de Milo* genannt, das den »marbre sacré« als Inkarnation universaler Macht und Inspirationsquelle für den von ant. Daseinsfülle abgeschnittenen modernen Dichter preist.

Im Zuge der Forderung nach der Gegenwartsbezogenheit des Schönen wird V. als Symbol eines zeitlosen Kunstideals und in ihrer Funktion, Erotik und Weiblichkeit mythol. überformen, jedoch zunehmend konterkariert. Ch. Baudelaires Prosagedicht *Le Fou et la Vénus* liest sich als Satire auf die zeitgenössische Antikenverehrung, w. V. ihren Marmorblock gleichgültig in die Ferne richtet, während der Narr ihren Füßen vergeblich um Initiation in das Reich unsterblicher Schönheit fleht. Doch auch andere Imaginationsräume, etwa die von Watteaus Gemälden geprägte Pilgerfahrt nach Kythera, können in der Jetztzeit nurmehr als entzauberte erinnert werden. Hatte bereits G. de Nervals Buch *Voyage en Orient* die gescheiterte Evokation des alten Kultortes beim Anblick der steinig-kahlen Mittelmeerinsel beschrieben, ersetzt Baudelaires Gedicht *Un Voyage à Cythère* die Bildlichkeit antikisierend-galanter Liebe durch eine schwarze Vision körperlicher Vergänglichkeit.

Die Hinwendung zu modernen Darstellungsformen im Bruch mit mythol. Schablonen ist auch in A. Rimbauds Sonett *Vénus Anadyomène* eindrücklich inszeniert. In der Überblendung eines abstoßenden, bis zum obszönen Detail ausgeleuchteten Frauenkörpers, der aus einem Blechzuber steigt, mit dem Vorstellungshorizont des seit der Antike in der Schaumbegurt vergegenwärtigten Moments von Schönheit und Liebreiz – die Schriftzüge »Clara Venus« sind auf fette Lenden tätowiert – verabschiedet Rimbaud eine literarische und bildkünstlerische Tradition und weist zu-

gleich auf E. Degas' und P. Cézannes Bilder von Bordell- und Badeszenen voraus. Eine bereits banalisierte, von profaner Theatralität gekennzeichnete Vorstellungsebene eignet dem V. mythos in E. Zolas Roman *Nana*, der im Pariser Prostituiertenmilieu spielt. Die Kokotte Nana erhält die Hauptrolle in der Operette *Die blonde Venus*, wobei sich das Spiel auf der Bühne auf die erzählte Wirklichkeit überträgt: Nana wird zur »mythol. Metonymie«, der Zola das zerstörerische Potential der Sexualität und die dem vergnügungssüchtigen Zweiten Kaiserreich inhärente Auflösungs-tendenz sichtbar macht [21]. Bilden Figuretionen der Liebesgöttin Beginn der Moderne meist die Negativfolie einer neuen Ästhetik, bieten sie, in A. Ch. Swinburnes *Laus Veneris*, bei P. Louÿs, H. Mann oder in R. Dehmels *Verwandlungen der Venus*, auch eine Projektionsfläche für das – nun meist psychologisierte – erotische Phantasma.

B.4.2. Bildende Kunst

Im 19. und 20. Jh. dienen Darstellungen der V. v. a. dazu, ikonographische Konventionen in Frage zu stellen, Neuerungen als Bruch mit der Tradition bildimmanent – in der Spannung von überlieferter Formlösung und zeitgenössischem Inhalt – inszenieren. Den Verlust klassischer Sinngehalte erweist bereits A. Canovas Marmorskulptur *Venus Victrix* (1804–1808, Rom, Galleria Borghese), die Paolina Borghese Feier ihrer erotischen Erfolge in Auftrag gab. Der lebensgroße, vollplastische Liegeakt zeigt die Schwester Napoleons in der Rolle der siegreichen, den Apfel des Paris haltenden Liebesgöttin. Canova wählt für das skandalträchtige Bildnis das Mittel extremer Stilisierung: Die Frauengestalt wird nicht als solche idealisiert, sondern tritt hinter die verfeinerte, hochartifizielle Form zurück [5. 130–136]. Diese Tendenz setzt sich in den Bildern J.-A.-D. Ingres' fort. Ingres präsentiert mit *Vénus Anadyomène* (1808–1848, Chantilly, Musée Condé) eine Ikone, deren Distanz zur Wirklichkeit durch die künstlich-manieristische Pose der Figur, durch den linearen Kontur und die objektivierende Glätte des Farbauftrags unterstrichen ist. Die perfektionierte Form, die auf die akademische Malerei stilbildend wirkt, steht dabei nicht für sich selbst; sie wird in der Deutung der philosophischen Ästhetik zum Träger eines metaphysischen konnotierten Ideals.

Daß dabei V. als Prototyp des so nobilitierten weiblichen Akts fungiert, belegt ihre Prominenz in der Kunst des 19. Jh. Im Salon 1863 wurden A. Cabanels *Geburt der Venus* (Paris, Musée d'Orsay), ein gleichnamiges Gemälde von E.-E. Amaury-Duval (Lille, Musée des Beaux-Arts) und P. Baudrys ebenfalls auf den V. mythos anspielendes Bild *Perle und Meereswoge* (Madrid, Museo del Prado) ausgestellt. Wäh-



Abb. 5: Honoré Daumier, »Dieses Jahr schon wieder Venus ... immer nur Venus! ... als ob es solche Frauen gäbe!«, Lithographie aus der Serie »Crocquis au Salon«, Salon 1865.

rend die Kritik Baudry's Fassung als zu naturalistisch und daher als vulgär verwirft, materialisiere sich in Cabanel's Linienführung, dezenten Farben und weich modelliertem Inkarnat das Ideal wahrer, ewiger Schönheit [Mai in: 29. 188–191]. Als entleerte Schablone und überholte Konvention karikiert dagegen H. Daumier die V.mode. In einer Lithographie Salon von 1865 zeigt er in deren Konfrontation mit dem häßlich-biederem Publikum die inadäquate mythol. Bebilderung moderner Lebenswelt (vgl. Abb. 5).

Mit den Regeln der akademischen Malerei bricht E. Manets Gemälde *Olympia* (1863, Paris, Musée d'Orsay), das 1865 im Salon Aufsehen erregt: Würde der sich dem Blick offen anbietende Akt zuvor durch antikes Gepräge kaschiert, präsentiert Manet dem Betrachter nun ungeschminkt eine Kokottenfigur. Das unproportionierte nackte Mädchen, das, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, den Betrachter mit kalt berechnendem Blick fixiert und, so das Echo der Presse, provokativ ihren »Körper zur voyeuristischen Sezierung freigab« [Mai in: 29. 193], referiert in Haltung und Blick auf F. Goyas *Nackte Maja* (1803–1806, Madrid, Museo del Prado), um zugleich eine andere berühmte Vorlage, Tizians *Venus von Urbino*, zu verfremden: Die sanfte Modellierung des Körpers weicht kantigen Konturen, die die harte Farbgebung und flache Malweise noch weiter betonen. Manets kritische Revision der tradierten Ikonographie und die Vulgarität seines Modells werden un-

mittelbar als Skandal wahrgenommen, nachfolgend jedoch als wegweisend von der modernen Malerei rezipiert. Doch auch in anderer Richtung hat Manet prägend gewirkt. Während er mit *Olympia* den Mythos profaniert, nobilitiert er über die V.erscheinung neue Darstellungsformen des Weiblichen, indem er, wie in dem Gemälde *Nana*, einem alltäglichen Sujet eine sinnbildliche Steigerung zukommen läßt [22] (vgl. Abb. 6). Zu sehen ist ein Ausschnitt einem Interieur, in dessen Zentrum eine junge Frau in Unterkleid und Mieder den Blick auf den Bildbetrachter gerichtet hält. Frau, Spiegel und Hintergrund bilden ein lichtiges Ganzes, das in Toilettenzene und der an Meer und Himmel erinnernden blauen Tapiserie zwei Gestaltungsformen der V. vereint – ein durch den Freier am rechten Bildrand jedoch wiederum relativiertes Zitat.

Im Kontext von Traumdeutung und Psychoanalyse situiert sich O. Redons *Geburt der Venus* (1912, Privatbesitz): Die Göttin steht vertikal in der Mitte des Bildes, den rechten Arm hinter dem Kopf erhoben. Das rosige Inkarnat des nackten Körpers geht in das perlmutterne Schimmern einer großen Muschel über, die die Figur wie eine Grotte, aber auch wie eine sich öffnende Scham umgibt.

Mit den zarten Farbnuancen des symbolistischen Gemäldes kontrastiert die harte Farb- und Formge-



Abb. 6: Edouard Manet, *Nana*, Öl auf Leinwand, 1877. Hamburger Kunsthalle.

bung des Expressionismus, der das V.sujet zudem, so z. B. E. L. Kirchners *Pariser Urteil* (1913, Ludwigshafen, Wilhelm Hack-Museum), in die niedere Darstellungsebene profaner Großstadtszenen versetzt. O. Dix führt die Destruktion des Mythos im Zerrbild weiter, wenn er in *Venus des kapitalistischen Zeitalters* (1923, Privatbesitz) in Frontalansicht eine grotesk grinsende, nur mit Hut, Schnürschuhen und schlampig herabgerutschten Strümpfen ausgestaffierte Prostituierte malt [Reinhardt in: 29. 206–209].

Der Zersprengung klassischer Formschönheit, die bei P. Cézanne, P. Picasso, P. Klee und in den surrealistischen Bildern S. Dalís mit dem V.thema verbunden ist und zur Erfindung neuer Kunstformen führt, geht bis in die Gegenwart das Verfahren parallel, die in der Bildtradition vorgeprägten Muster schablonenhaft aufzunehmen. Ikonographische Schemata können freizitiert und dabei als Reflexion über die Möglichkeiten neuer Medien genutzt werden oder – in Alltagskultur, Kitsch und Pornographie – im Aufblättern bunter Facetten des Weiblichen alte Sinnbilder trivialisieren. V. wird auf Klischees in Mode, Werbung und Spielwarenindustrie reduziert, so daß von der ant. Göttin meist nur noch ein verblichenes Palimpsest bleibt. Als ein solches oft überschriebenes und übermaltes Gebilde erinnert C. Twomblys *Ohne Titel. Aphrodite Anadyomene* (1979, Köln, Sammlung Dr. R. Speck) den Mythos ihrer Geburt. Erstes Sehangebot sind die in ungelungenk Versalien hingekritzeltten Worte »Aphrodite Anadyomene«. Sie stehen unter einem türkisfarbenen Trapez, das in Kombination mit der hellfarbigen pastosen Farbschicht über dem Blau Assoziationen an Meer und Schaum weckt. Mit dunklem Stift ist – als späterer Eingriff in die Bildstruktur – ein Trapez in den weißen oberen Teil eingeritzt. Die Überlagerung mehrerer Farbschichten und die Freilegung der unteren durch Ritzung veranschaulichen wie ein archäologischer Grabungsschnitt den Malprozeß, reflektieren aber zugleich Ursprung und poetische Macht des Mythos: »Figurationen scheinen auf, werden verdeckt, entwickeln sich weiter, antworten auf Vorgängiges oder klingen wie im Schriftzug »Aphrodite Anadyomene« aus« [24. 135].

B.4.3. Musik

Unter den musikalischen Adaptionen des V.motivs sticht R. Wagners Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1845 Dresden; 1861 Paris) hervor, die zwei Sagenkreise, V.berg und Sängerkrieg, verbindet. Die Ouvertüre bereitet im Wechsel von frommem Pilgerchor und den flirrenden Klängen des V.berges den Grundkonflikt vor: Unterirdisch-heidnische Mächte stehen christl. Erlösungshoffnung gegenüber, sinnliche Erotik und glückliches V.reich, wie

sie Tannhäusers Hymne auf die Liebesgöttin beschwört, bilden einen Kontrast zu der in Wolframs Liedern verherrlichten Entsagung Hoher Minne und zur geordneten Wartburgwelt. V., die Beginn des ersten Akts mit Tannhäuser auf ihrem Ruhelager erscheint, wird bald von Bacchanten mit Thyrsusstäben und Tamburins, von blumenbekränzten Nymphen und trunkenen Jünglingen umschwärmt. Diese Szene gestaltet Wagner in späteren Fassungen weiter aus, u. a. wird das dionysische Bacchanal um den mäßigen Tanz der Grazien ergänzt [47. 33; 119].

Ant. Texte bilden das Handlungsgerüst für C. Orffs szenisches Konzert *Trionfo di Afrodite* (1953, Mailand): Catull's Hymenäen sind mit kurzen Strophen oder einzelnen Zeilen aus der Lyrik Sapphos kombiniert, um eine Hochzeitszeremonie – dem Hymnus auf den Abendstern folgen Hochzeitszug und Liebeswerben von Braut und Bräutigam – darzustellen. Das Fest gipfelt in der Anrufung A.s, die Orff Euripides' *Hippolytos* entlehnt: Die mehrstimmigen Ostinati »werden zum pulsierenden Element, das ekstatische Ausbrüche provoziert. Am Schluß steigert sich die Ekstase der Chöre bis zu einem orgiastischen Schrei »Apparizione di Afrodite« [35. 151]. Das Triptychon *Carmina Burana, Catulli Carmina und Trionfo* spannt in der Feier der Liebesmacht einen Bogen von der ma. Vagantepoesie bis in die frühgriech. Zeit. H. W. Henzes Oper *Venus und Adonis* (1997, Libretto H.-U. Treichel) verknüpft getanzte Götterhandlung, Sängerintriqe und pantomimische Tierdarstellung. Der Konflikt zwischen V., Ares und Adonis wird auf drei Ebenen mittels unterschiedlicher musikalischer und dramaturgischer Formen inszeniert.

B.4.4. Film

Im Film finden sich weniger Darstellungen der ant. Göttin denn schablonenhafte Bilder des Weiblichen, die in der V.mythologie zur Verfügung stehen. Die Diven der 1930er Jahre, Mae West oder Greta Garbo, adaptieren kanonische Gesten und Kodierungen, um – als Vamp und Ikone – unwiderstehliche Schönheit, Verführung und geheimnisvolle Distanz zu verkörpern. Die suggestive Stilisierung zeigt sich in der Porträtfotographie, wird aber auch in Titeln wie J. von Sternbergs *Blonde Venus* (USA 1932) und der Plakatkunst deutlich, wo Marlene Dietrich, die Arme dunkel verhüllt, in der Pose der *Venus Milo* erscheint [20]. Der schaumgeborenen Göttin gleich tauchen Kopf und Brustpartie der Bardot in R. Vadims *Und immer lockt das Weib* (F 1956) vor mediterranem Meereshintergrund auf, eine erste Evokation nicht zu bezähmender Sexualität, deren Darstellung, in einem aufreizenden Tanz gipfelnd, Brigitte Bardot selbst zum Mythos macht.

W. Allens Komödie *Geliebte Aphrodite* (USA 1995) ruft bereits im Titel das ant. Urbild auf und läßt die Handlung durchgängig von einem griech. Tragödienschor kommentieren. Allen zeigt die Entleerung des Mythos im Verfahren postmoderner Zitation: In der Pornodarstellerin Linda Ash, die der Sportjournalist Lenny auf der Suche nach der Mutter seines Adoptivsohnes trifft, bricht sich in den Scherben einstiger Göttinnenhoheit der Wunsch- und Albtraum männlichen Begehrens. Kleidungsstil, obszöne Sprache, auch verträumte Naivität greifen triviale Muster auf; im winzigen Studio hebt sich Lindas Profil, die kosmische Geburtsszene ■■■ Hesiods *Theogonie* persiflierend, von einem Aquarium mit grell-bunten Fischen und kitschiger Deco ab.

→ *Aineias; Ares; Eros; Hephaistos*

Forschungsliteratur

[1] U. BITTRICH, Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie. Mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen, 2005 [2] J. BOARDMAN, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die Klassische Zeit, 1991 [3] CH. BRANCAFORTE, Lohensteins Preisgedicht ›Venus‹, 1974 [4] H. BREDEKAMP, S. Botticelli: ›La Primavera‹. Florenz als Garten der Venus, 1988 [5] W. BUSCH, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt der Moderne, 1993 [6] D. BUSH, Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, 1963 [7] A. DELIVORRIAS/G. BERGER-DOER/A. KOSSATZ-DEISSMANN, Art. Aphrodite, in: LIMC 2.1, 1984, 2–151 [8] CH. DEMPSEY, The Portrayal of Love. Botticelli's ›Primavera‹ and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent, 1992 [9] D. ELM, Venus und die Tradition der Furiendarstellung, in: U. EIGLER/E. LEFÈVRE (Hrsg.), *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den ›Argonautica‹ des Valerius Flaccus*, 1998, 249–258 [10] E. FRENZEL, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 2005 [11] A. FREY-SALLMANN, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance, 1931 [12] J.B. FRIEDMAN, L'icongraphie de Vénus ■ de son miroir à la fin du Moyen âge, in: B. Roy (Hrsg.), *L'érotisme au Moyen âge*, 1977, 53–82 [13] E.H. GOMBRICH, Die Kunst der Renaissance. Bd. 1: Norm und Form, 1985 [14] N. GRAMACCINI, Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, 1996 [15] H. GRUBITZSCH-RODEWALD, Die Verwendung der Mythologie in G. Marinos ›Adonec‹, 1973 [16] D. HAMMER-TUGENDHAT, Venus und Luxuria. Zum Verhältnis ■■■ Kunst und Ideologie im Hochmittelalter, in: I. Barta et al. (Hrsg.), *Frauen-Bilder – Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, 1987, 13–34 [17] W. HEILMANN, Die Bedeutung der Venus bei Tibull, 1959 [18] W. HELLER, Dancing Desire on the Venetian Stage, in: COJ 15, 2003, 281–295 [19] B. HINZ, Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, 1998 [20] B. HINZ, Art. Venus von Milo, in: DNP 15, 963–969

[21] W. HIRDT, Venus im Wandel. Zum stoffgeschichtlichen und erzähltechnischen Paradigmenwechsel in der französischen Kunst des 19. Jh., in: K. Ley et al. (Hrsg.), *Text und Tradition. FS E. Leube*, 1996, 179–200 [22] W. HOFMANN, Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit [1973], 1999 [23] R. HOLLANDER, Boccaccio's Two Venuses, 1977 [24] R. HOPPE-SAILER, Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution von Mythos bei Cy Twombly, in: G. Boehm et al. (Hrsg.), *Modernität und Tradition. FS M. Imdahl*, 1985, 125–142 [25] H.R. JAUSS, Die Minneallegorie als esoterische Form einer neuen ›ars amandi‹, in: GRML 6.1, 1968, 224–244 [26] M. KERN, Art. Venus, in: LaG-MA, 2003, 639–662 [27] E. LANGLOTZ, Aphrodite in den Gärten, 1954 [28] B. L. CARTER, Horace's Venus. Some Aspects of Her Role in the Odes, 1975 [29] E. MAI (Hrsg.), *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, 2000 [30] H. MAREK, Vom leidenden Ixion zum getrösteten Narziß. Der antike Mythos im Werk von Pontus de Tyard, 1999 [31] C. M. HAVELOCK, The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art, 1995 [32] E.M. MOORMANN/W. UITTERHOEVE, LaG, 1995 [33] W. NEUMER-PFAU, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphroditestatuen, 1982 [34] G. OESTERLE, H. Heines Tannhäusergedicht – eine erotische Legende ■■■ Paris. Zur Entstehung eines ■■■■ lyrischen Tons, in: R. Hosfeld (Hrsg.), *H. Heine und das 19. Jahrhundert*, 1986, 6–49 [35] C. ORFF, *Trionfi. Carmina Burana – Catulli Carmina – Trionfo di Afrodite*, 1979 [36] W. PABST, Venus und die mißverständene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges, 1955 [37] W. PABST, Venus als Heilige und Furie in Boccaccios *Fiammetta*-Dichtung, 1958 [38] E. PANOFSKY, Die Renaissance der europäischen Kunst, 1979 [39] V. PIRENNE-DELFORGE, L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ■■■ cultes ■ de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique, 1994 [40] R. SCHILLING, La veillée de Venus. Pervigilium Veneris, 21961 [41] R. SCHILLING, La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste, 21982 [42] E. SCHMIDT, Art. Venus, in: LIMC 8.1, 1997, 192–230 [43] J.L. SCHWARTZ, A. Scarlatti: *Venere, Amore e Ragione (Serenata 3)*, in: *Embellishments 11*, 2000 [44] J. SEZNEC, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, 1990 [45] E. SIMON, Die Geburt der Aphrodite, 1959 [46] E. SIMON, Die Götter der Griechen, 31985 [47] D. STEINBECK, Inszenierungsformen des ›Tannhäuser‹ (1845–1904). Untersuchungen zur Systematik der Opernregie, 1964 [48] R. STILLERS, Ekphrasen als Poetik. Zu Giovanni Boccaccios ›Teseida‹, in: J. und E. Lecker (Hrsg.), *Text – Interpretation – Vergleich. FS M. Lentzen*, 2005, 431–443 [49] G. TROTTEIN, Les Enfants de Vénus. Art et Astrologie à la Renaissance, 1993 [50] F. WAPPENSCHMIDT, *Metamorphosen. Antike Götter im Wandel von Glaube und Kunst*, 2004 [51] E. WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, 1981 [52] A. WLOSOK, Die Göttin Venus in Vergils ›Aeneis‹, 1967 [53] P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, 1987.

Bettina Full (Bamberg)

Apollon

(Ἀπόλλων, lat. Apollo(n); auch Phoibos/Φοῖβος, lat. Phoebus)

A. Der Mythos

Die mit A. verbundenen Überlieferungen lassen sich in Geburts-, Verwandlungs- und Heroenmythen auffächern. W. Burkert beschreibt sie als »Vielfalt von orts- und stammesgebundenen Traditionen, die sich mannigfach überlagert haben, um schließlich in einem einheitlichen Namen und einem gewissen gemeinsamen Vorstellungsbild ■■■■ Ausgleich zu kommen« [6.4]. A. ist Sohn des 1Zeus und der Phoebetochter Leto, die gleichfalls dem Titanengeschlecht entstammt, sowie der Bruder von 2Artemis. In Kleinasien kursierten Erzählungen von ausgedehnten Wanderungen Letos auf der Suche nach einem Ort für ihre Niederkunft, da 3Hera aus Eifersucht ihr nur einen von der Sonne unbeschiedenen Platz vergönnte. Aristoteles berichtet die Version, wonach die Göttin als Wölfin verwandelt ■■■■ dem nördlichen Land der Hyperboreer auf die Felseninsel Delos, eine Verwandlungsform der Sternengöttin Asteria, geriet. Leto gibt ihr das Versprechen, der neue Gott werde seinen ersten Tempel auf der marginalisierten Insel errichten. Die neun Tage währende Geburt vollzieht sich unter Anwesenheit zahlreicher Göttinnen; statt der Mutter nährt Themis (›Regel/Gesetz‹) den Jungen mit den Unsterblichkeit verleihenden Götterspeisen Nektar und Ambrosia. Den Höhepunkt der Geburtssequenz bilden die durch den *Homerischen Hymnos* (7.-5. Jh. v. Chr.) berühmt gewordenen Aussprüche des Neugeborenen: »Mein sei die liebe Leier und mein der gekrümmte Bogen! Künden doch werd ich den Menschen des Zeus untrüglichen Ratschluß. – Sprachs und verließ die breiten Straßen der Erde, Phoibos im wallenden Haar, der Schütze ins Weite« (Hom. h. 3,131–133). Die Charakterisierung als ›treffender Orakel- und folglich als Heilsgott scheint sehr frühen Ursprungs (darauf weist M. Eliade hin), während die Leier selbst wohl in den vorliterarischen Traditionen nicht vorkommt.

Teil des Geburtsmythos sind ebenso die Erzählungen ■■■■ A. als Drachentöter: Das Untier Python, eine Ausgeburt Gaias, hatte bereits Leto ■■■ ihrer Niederkunft zu hindern versucht; vier Tage nach seiner Geburt tötet ■■■ A. in einer delphischen Höhle – in späterer Überlieferung: ■■■■ einen Lorbeerbaum geschlungen – mit Pfeilen. Daher soll sich Pythia als Bezeichnung für die Orakelpriesterin herleiten. Mit dieser Überlieferung ist die Erzählung ■■■■ der Riesen-

schlange Delphyne (nach K. Kerényi verweist der Name nicht bloß auf den Orakelort, sondern auf ein altes Wort für »Gebärmutter«) eng verwandt, die der Gott ebenfalls mit Pfeil und Bogen erlegt. Der Leib des Drachen löst sich in der Sonne durch Verfaulen (griech. *pythesthai*) auf; der Ort des Ereignisses heißt Pytho, A. selbst erhält den Beinamen Pythios (vgl. Kall. h. 2,100–104). In diesen Erzählungen werden Geburtsmotive symbolisch wiederholt und überwunden (der Drache als Filiation der Erdgöttin, als Nabelschnur, aber auch als Inbegriff des Zyklus von Werden und Vergehen – in einer anderen Version verkörpert er die Reste des Titanengeschlechts [11.239–247]).

Zur Strafe für die Tötung des Drachen muß A. von Delphi nach Thessalien wandern und acht Jahre für den König Admetos (den »Unbezwingbaren«) Dienste verrichten (3Alkestis und Admetos). Erst dann darf ■■■ als Phoibos (›der Reine‹) wieder heimkehren, umkränzt von einem Lorbeerzweig, der auch in delphischen Knabenritualen eine große Rolle spielt [18.110]. Spätere Überlieferungen nennen als Grund für die Strafe, daß A. die Kyklopen ■■■ Rache ■■■ Zeus tötete, der A.s Schützling Asklepios mit einem Blitz erschlug. Asklepios hatte den Zorn des Göttervaters erregt, weil er die Toten erweckte.

Zu den Verwandlungsmythen gehören zunächst jene Erzählungen, in denen A. selbst seine Gestalt verändert, sei es, ■■■■ kretische Schiffer als Priester für seinen ■■■ Südhang des Parnaß liegenden Tempel zu gewinnen, indem ■■■ sich als riesiger Delphin auf deren Boot legt und die Fahrt so nach Delphi ausrichtet, oder um mit seinen Geliebten zusammenzukommen. Dafür verwandelt er sich in verschiedene Tiere; ■■■ etwa in Schildkröte und Schlange für die Nymphe Dryope, mit der er einen Sohn zeugt, oder in einen Wolf, in dessen Gestalt er sich mit der Nymphe Kyrene vereinigt (so bei Verg. Aen. 4,337). Kyrene wird von A. und dessen Helfer, dem weisen Kentauren Cheiron, nach Nordafrika entführt (mythol. Ursprung der Stadt Kyrene), wo sie den ebenfalls sofort nach seiner Geburt mit Nektar und Ambrosia immortalisierten Aristaios oder »zweiten Apollon« zur Welt bringt. Cheiron taucht erneut in der Erzählung von Asklepios auf, dem Sohn ■■■■ A. und Koronis, die dem Gott für einen sterblichen Mann untreu wird und darum verbrennt (überliefert bei Pind. P. 3,5; Ov. met. 4,596–632). Verschiedentlich wird auch statt Koronis Semele genannt, die als Mutter des 4Dionysos gilt. Die

Paarzusammensetzungen variieren nach den jeweiligen Überlieferungsorten und verweisen u. a. auf eine Verwandtschaft von A. und Dionysos, die sich schließlich das delphische Heiligtum teilen. Berühmt sind ferner A.s mißglückte Werbungsversuche, die im Verwandeln der anderen gipfeln. ♀Kassandra, der Tochter des Priamos, verleiht A. die Gabe der Prophezeiung, straft sie dann aber für ihre beharrliche Keuschheit ebenso wie die cumäische Sibylle, die er vorzeitig altern läßt (Ov.met. 14,132f.).

A. gilt, nicht zuletzt wohl aufgrund der Geburtsmythen, als Schutzgott der Knaben und der Jugend, da ■ die Zeit anzuhalten und zu beschleunigen vermag. Seine Liebesbeziehung zu dem schönen Hyakinthos, den der Gott versehentlich beim Diskuswerfen tötet (Ov.met. 10,162–219), endet allerdings ebenso unglücklich wie jene ■ Kyparissos, der ungewollt seinen geliebten Hirsch mit dem Speer durchbohrt und dafür sterben möchte (Ov.met. 10,106–142). In beiden Fällen sublimiert A. den Verlust des Geliebten: Aus dem Blut des Hyakinthos läßt er die gleichnamige Blume entspringen, von deren Zwiebeln es heißt, daß sie die Reife der Knaben hinauszögerten; Kyparissos verwandelt er in eine Zypresse. Beide Jünglinge können als Widergänger des Gottes aufgefaßt werden, ihre Transformationen sind in gewissem Grade die seinen.

Von nachhaltiger rezeptionsgeschichtlicher Bedeutung ist der Mythos der ♀Daphne: Die ihren Vater um ewige Jungfrauenschaft bittende Nymphe – darin eine Verdoppelung der Artemis – flieht den ihr verfallenen A. und verwandelt sich in einen Lorbeerbaum, der ■ A.s Lieblingsbaum wird. Ovid erst rahmt die Erzählung in einen Wettstreit zwischen A. und Cupido (♀Eros), bei dem dieser zu beweisen sucht, daß seine Pfeile besser treffen. Einen weiteren Wettkampf stellt die Erzählung von A. und ♀Marsyas vor, die wegen ihrer Drastik befremdet: Der Satyr Marsyas fordert den Gott zum Vergleich, wer sein jeweiliges Instrument – Doppelflöte und Leier – besser beherrsche; da A. die Leier sogar umgedreht zu spielen vermag, ist er Sieger. Den zuvor vereinbarten Preis, daß der Gewinner über das Schicksal des Unterlegenen verfügen dürfe, agiert A. exzessiv aus: Er hängt den Satyr an einen Baum und zieht ihm bei lebendigem Leibe die Haut ab. Aus den Tränen des Gemarterten und der Trauergemeinde der Flötenspieler soll der Fluß Marsyas entsprungen sein (Paus. 2,22,9; Hdt. 7,26; Apollod. 1,4,2). Auch vom Halb-gott ♀Pan wird A. zum Flötenwettbewerb verleitet; hier trifft der göttliche Zorn indes den Richter, den König ♀Midas, dessen Bevorzugung Pans mit Eselsohren vergolten wird (Hyg. fab. 191,1f.).

Das Bild des A. als Heros knüpft – einmal abgesehen von den Drachenkämpfen – an seine Dienstzeit bei Admetos an, in welchem Zusammenhang auch der Halbbruder ♀Hermes eingeführt wird, der A. als Wie-

dergutmachung für gestohlenes Vieh die aus einem Schildkrötenpanzer gefertigte Leier schenkt (Apollod. 3,10,2). Der nach Delphi zurückgekehrte A. begegnet in seinem Heiligtum dem kranken ♀Herakles, der den heiligen Dreifuß der Pythia entwenden will, weil ihm kein Heilmittel für seine Leiden genannt wurde. Den anschließenden Kampf zwischen A. und Herakles muß der gemeinsame Vater ♀Zeus schlichten.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Die Rezeption verläuft zunächst in Berichten über die kultische Verehrung A.s, sodann über dichterische Bearbeitungen und philosophische Auslegungen des in der Gestalt angelegten Gehalts. A. als *a-pollon* (s. u.) und als Gott der Weissagung scheint noch etwas jüngeren Ursprungs als seine Funktion als Schutzgott der Adoleszenz im Zusammenhang mit dorischen Initiationsriten, den *apellai* (bereits Hesiod nennt die Haaropfer junger Männer). Später folgt die Funktion als Heiler (abgeleitet vielleicht von einer bronzezeitlichen Gottheit Paieon) sowie die als Schutzgott der Dichter und Sänger. Systematisierungen, die auf homerische Wiedergabe, kultische Zeugnisse sowie platonische und vorsokratische Aufnahmen rekurrieren, versuchen sich in der Konstruktion von A. als dem »griechischsten aller Götter« (so K. Kerényi, aber auch W.F. Otto), der, analog zu ♀Dionysos, eine Totalität des Seinszusammenhangs verkörpere. Unter diesem Aspekt erscheinen die historisch nachzeichenbaren Anreicherungen und Wandlungen des Gottes als gleichsam logische Ausfaltungen seines Wesenskerns.

A. als Heiler ist im ostgriech. Raum früh nachgewiesen (u. a. bei Strab. 14,63,5), ebenso seine Einführung als *A. medicus* im Rom des 5. Jh. v. Chr. Weder vom Heilungskomplex noch von Initiationskontexten zu trennen ist außerdem die durch Standbilder belegte Rolle als Torgottheit: A. bewacht Aus- wie Eingang der Städte und Privathäuser [12. 863f.] wie auch den Übergang in verschiedene Lebensalter und ihr zugehörige soziale Formen, wozu auch seine Gegenwart bei den sportlichen und musischen Wettkämpfen der *Gymnopaedia* in Sparta gehört. Als durch den Aufenthalt bei Admetos (♀Alkestis und Admetos) Gereinigter ist A. selbst ein Gott der Reinigung und Katharsis; als Beschützer seiner Mutter und Verteidiger seiner Geburt ein Schutzgott der Lebensschwelen. Hinzu tritt die in einer Nebenerzählung der *Odyssee* verbürgte Rolle als daseinsordennde Macht, die mit ihren Pfeilen den Alten einen sanften Tod beschert (das Gleiche gilt für ♀Artemis). Überdies wird sein winterlicher

Rückzugsort, das sagenhafte Land der Hyperboreer, als Totenreich angesprochen (M. Eliade versteht es – in einer inzwischen überholten Deutung – als Ort seiner kultischen Herkunft und lokalisiert es im Norden, was schließlich auch die schamanischen Wesenszüge A.s erkläre [10. 35f.]).

Reinigung und Initiation sind von der Rolle des Arztes nicht zu trennen, da Krankheiten im ant. Denken durch Verunreinigung provoziert werden – ebenso wie das Altern. W.F. Otto zählt zum Wirkungsbereich der Reinigung auch die apollinische Mantik, indem er die Orakelsprüche als Vorgaben zur Selbstreinigung versteht, die das legendäre, über den Eingang des delphischen Tempels gesetzte Diktum »Erkenne Dich selbst« in Einzelkonstellationen ausführen [24. 71f.]. Als Belegstellen könnte z.B. die Episode von König Gyges gelten, der das Orakel um Auskunft nach dem glücklichsten Mann Griechenlands bittet und auf einen einfachen Bauern verwiesen wird; ebenso die Frage eines reichen und generösen Adligen nach dem frommsten Mitglied der Polis, die vom Orakel mit dem Hinweis auf einen Armen beantwortet wird, der sein letztes Korn dem Gott zum Opfer bringt. A. erweist sich hier als ein die Machtbereiche von transzendenter Ordnung und menschlichem Wirken trennender und gleichzeitig zwischen ihnen vermittelnder Gott; die Orakelsprüche sind weniger Prophezeiungen im geläufigen Sinn als vielmehr Weisheitssprüche: »Die delphische Mantik hebt die wesentliche Verschllossenheit der Zukunft nicht auf, sondern läßt auf ihre Weise diese Verschllossenheit [gegenüber dem Reich der Unsterblichen] hervortreten« [8. 128]. Dieser Zug dominiert nicht zuletzt den A. in Homers *Ilias* im 8. Jh. v. Chr., seinem ältesten dichterischen Zeugnis: Hier rächt sich der Gott an Agamemnon (♀Agamemnon und Klytaimnestra), dem ■ ■ »verehrungsvoller Scheu« (Hom. Il. 1,21) gegen die Götter gebriecht; der Zorn ist furchtbarer noch als der des ♀Achilleus, und erst nachdem die Hybris gerächt ist, folgen Frieden und Heiterkeit: »Kein anderer Gott betont ■ scharf die Grenze zwischen Sterblichen und Unsterblichen« [27. 20].

Diese Betonung selbst kann als Explikation einer Kosmologie verstanden werden, die sich in den Attributen des Gottes noch einmal verdichtet. Von Beginn an geben Pfeil und Bogen in ihrer Fügung ■ denken. Heraklit erblickt ihre Funktion als Sinnbild der Einheit des Auseinanderstrebenden (Herakl. 51d), während die Semantik der beiden Insignien frühzeitig ineinander greift (so ■■■■■ Pindar von der Musik sagt, sie treffe wie ein Pfeil ins Herz, oder wenn der Vorgang philosophischer Erkenntnis als rechter Bogenschuß beschrieben wird). W.F. Otto deutet in seinem Gesamtversuch über die griech. Religion die in A. verkörperte Fügung als Überwindung der ungestü-

men Rache, die nun einem »Maß« – das die Leier als Musikinstrument vorgibt – zu folgen habe. Ohne das Ebenmaß des Taktes und der im Zeichen der Musik repräsentierten sphärischen Ordnung bleibe die Gewalt ungebändigt. Die Musik wiederum gehöre in den Bereich von A. als Heilsgott [24. 62–81].

Philosophiegeschichtlich prägend wurde die Rezeption A.s in einer metaphysisch fundierten Ethik: für (spirituelle) Reinigung sowie die Dialektik als Argumentationstechnik und Anleitung zur richtigen Lebensführung. Pythagoras erfreute sich zeitweilig der Verehrung als »hyperboreischer A.«, seine Gemeinschaft widmete sich der Reinigung im gegenwärtigen Leben zugunsten des zukünftigen. Die pythagoreische Lehre kulminierte in der Formel der *tetraktys* (der zusammen die vollkommene Zahl 10 ergebenden »Vierheit« der Zahlen 1,2,3,4), die die musikalischen Grundverhältnisse spiegelte und mit der kosmischen bzw. Sphärenharmonie identisch sein sollte. Hier werden unter Hinweis auf A. im Umkreis einer millenialistischen Gruppe soziale, kosmologische sowie erkenntnistheoretische, aber auch charismatische Fragen verhandelt.

Die in Platons *Timaios* dargestellte Theorie beruft sich auf A.s Saiteninstrument, ihre »Überbringung« ereignet sich in der Form des delphischen Orakels. Auf dieses beruft sich ebenso die Weisheit des Sokrates in der *Apologie* (Plat.apol. 20e6–8), der in Delphi als »Wissendster« angesprochen wird, obschon er selbst doch nichts ■ wissen vorgibt. In Platons sokratischen Dialogen wird somit das Motiv des »Erkenne Dich selbst« als Triebfeder von Handeln und Leben evident und erfährt seine Vertiefung in der Abschiedsrede des Philosophen; im Gegensatz zu Pythagoras' mystischen Bestrebungen erhält ■ hier, als rationaler Diskurs, seinen sprichwörtlichen »Sitz im Leben«. Kerényi interpretiert das sokratische Streben nach Reinheit – speziell im letzten Teil des *Phaidon* – als Abstraktionsbewegung auf dem Weg zum »Phoibos«, das heißt zu einer überindividuellen Wesensschau, in der sämtliche akzidentiellen Beschränkungen aufgehoben sind. Das Ideal der Unsichtbarkeit, der »Lebensjenseitigkeit« [18. 45] tritt bei einem Gott, der zwischen Toten- und Lebensreich wandelt, zutage. Der im Schlußmythos des *Phaidon* entwickelte Unsterblichkeitsgedanke fordert eine umfassende Läuterung der Seele, die dem delphischen Heiligtum eigentümlich ist und die im Erkennen ■■ die Distanz in eine gleichsam »unbewegte«, ■■ inneren Ruhe gekommene Lebensform mündet. Hier ist A. ■■ den mythenesättigten Zusammenhängen der Vorzeit bereits entlassen. Verschiedentlich wird darauf hingewiesen, daß Platons in der *Politeia* explizierte Idee des Guten als dasjenige, ■■ die Dinge in ihrem Sein in Erscheinung ruft und damit den einigenden Horizont des Verschiedenen

bedeutet (Plat. rep. 506d-509b), implizit auf den Götternamen des A. höre (*a-póllon*, Negation des Vielen [26. 201 f.]). Der »Fernhinterfahrende« ist hier bes. der zwischen dem Reich des Unsichtbaren (des Pfeil-Ursprungs) und des Sichtbaren Vermittelnde. Ferner tritt die Verbindung von A. mit Helios hervor – eigentlich als Übersteigerung des A.: in der Sonne als Symbol der Idee des Guten, die bereits bei Heraklit anklang (vgl. Herakl. 100), bevor sie im 5. vorchristl. Jh. in den Mysterienkreisen der Orphiker erörtert wurde (vgl. Orph. fr. 172; trotz deren Affinität zum Dionysoskult wird die Abstammung ihres Gründers von A. akzentuiert – bei Ovid erscheint *Orpheus* z.B. als »vates Apollineus«, »apollinischer Seher«, Ov. met. 11,8).

In Platons Biographie selbst, zusammengesetzt aus Enkomien, peripatetischen Biographien und Mythobiographien, die in einem Zeitraum von gut tausend Jahren entstanden, finden sich verstreut immer wieder Anekdoten über den Philosophen und A.; u. a. nach Hermippos (Diog. Laert. 3,2) ist Platon nicht nur an A.s myth. Geburtstag (dem 7. Thargelios) geboren, sondern auch gestorben; wie Pythagoras wurde er ebenso als Sohn A.s bezeichnet (vgl. [18. 47 f.]; [32. 72]; [27. 281–283]).

Gegen die Anfänge der stets etwas harmonisierenden philosophischen Tradition stehen die griech. Tragödien als literarische Texte, in denen die Ambivalenz des Gottes nicht befriedigend aufgelöst werden kann: In Aischylos' *Orestie* wie in Euripides' *Phönikerinnen* (ca. 409 v. Chr.) und in Platons *Ion* (ca. 408 v. Chr.) verhält A. sich maßlos, einseitig und brutal, sobald er die Szene betritt. Aus diesem Grund und weil A. als Gott der Musen, des Chortanzes sowie der Musik mitverantwortlich für die Dramatisierung ist, kann A. mit Dionysos verglichen werden. Die wegen ihrer Zurückhaltung bestrafte *Kassandra* in *Agamemnon* und die *Antigone* der *Phönikerinnen* stellen die Theozeefrage.

In der Forschung ist gelegentlich auf die Differenz zwischen dem A. bild der Philosophie und dem der attischen Dichtung hingewiesen worden. Als Erklärung wurden u. a. politische Animositäten Athens gegenüber Sparta herangezogen [25. 165–202]. Gemäß einer befriedigenderen Erklärung, ausgehend von W. Burkerts Rekonstruktion der Ursprünge des A. kults aus den dorischen *apellai*-Riten (s. o.), werden die (menschlichen) Protagonisten der Tragödie als ephesische Initianden verstanden, die sämtliche für die Übergangsriten konstitutiven Phasen (Trennung, Übergang, Eingliederung) durchlaufen müssen, wobei sich das Bild ihres »Schutzherrn« regelmäßig wandelt – nicht lediglich in Sicht der Helden, sondern auch in der Außenperspektive [3. 86]. Eine solche Lesart versteht die attischen Tragödien wesentlich als anthropologisches Phänomen und bindet sie an die soziale Pra-

xis der Polis zurück. Für das Werk des Sophokles, der Platon gekannt haben könnte, muß jedoch ein anderes Interpretament herangezogen werden: Hier tritt A. nie selbst auf, sondern ist vornehmlich in Orakeln und Seherprüchen präsent. In *König Ödipus* wird am Protagonisten ein Exempel für die Not des Wissens und Wissenmüssens statuiert: Getrieben von sich in einander verknötenden Aussagen aus Delphi, muß *Ödipus* die Aufklärung seiner Vergangenheit (nämlich den Vater getötet und die Mutter geheiratet zu haben) mit Blindheit bezahlen. A. erscheint hier als Gott der Wahrheit, zugleich als der der Reinigung, die nur in der Abkehr von allem Sinnhaften bestehen kann (denn eben der Verlust des Augenlichts kettet *Ödipus* umso mehr an das Licht der Wahrheit, die unerbittlich ist). Mehr als in den Tragödien der beiden Zeitgenossen geht A. bei Sophokles um objektive Erkenntnis, die immer auch Selbsterkenntnis ist. Auf diesem Weg führt er wieder zum A. bild Platons zurück.

Andere, weit weniger an der Theologie des Gottes interessierte Wege weist die röm. Rezeption auf. Hier sind mit A. sowohl herrscherliche Genealogien als auch zivilisatorischer Anspruch verknüpft, prägnantesten in Vergils *Aeneis* sowie partiell in dessen *Eklogen*. In der an die *Ilias* anknüpfenden Gründungsgeschichte Roms sucht Aeneas Auskunft beim delischen Orakel, wie seine Heimatstadt Troja zu retten sei (*Dido* und Aineias, A.); der Gott – A. spricht hier zum einzigen Mal selbst – bescheidet ihm, »das Haus des Aeneas [werde] über alle Küsten herrschen, auch seine Kindeskinde und die von diesen Geborenen« (Verg. Aen. 3,97 f.). Diese Verse antworten, wie bereits ant. Kommentatoren (Macr. Sat. 5,3,8) bemerkten, auf die Apostrophierung Aeneas' als des zukünftigen Herrschers der Trojaner bei Homer (Hom. Il. 20,307 f.), erweitern sie jedoch in eine genuin röm. Perspektive. Bereits in der *Ilias* war A.s Unterstützung durch ihm gewidmete Tempelanlagen motiviert; doch in der vorvirgilianischen Geschichte der Aeneasfahrten spielt der Gott keine Rolle, während A. ihn nun auf Schritt und Tritt begleitet. Buch 6 der *Aeneis* verweist, gleichsam als Versprechen, auf die Vertiefung des Verhältnisses der zukünftigen Römer zu ihrer Schutzmacht, auf die Etablierung der *Ludi Apollinares* in Latium – tatsächlich wohl im 3. Jh. v. Chr. – sowie auf die Errichtung eines dem Phoebus A. und der Diana (Artemis) gewidmeten Heiligtums: Vergil zufolge wird Kaiser Augustus das Versprechen dadurch einlösen, daß A. den Tempel auf dem Palatin A. widmet und dorthin aus Cumae die sibyllinischen Bücher überführt.

Ihre ideologische Zuspitzung erfährt die A. rezeption schließlich im 8. Buch, das die Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) zwischen Augustus auf der einen, Antonius und Kleopatra auf der anderen Seite fokus-

siert: Unterstützt von ihren jeweiligen Göttern beginnt ein Kampf, der dank A. (Verg. Aen. 8,704 f.) bald entschieden ist. Es entsteht der Eindruck einer wiederholten Gigantomachie, in der A. wiederum den Frevel der Ungläubigen ahndet: Es ist nicht nur ein Kampf gegen Antonius und die Ägypter, sondern gegen die Barbaren schlechthin. Mit dem anschließenden Szenenwechsel von Actium nach Rom verlagert sich die Betonung vom rächenden Bogenschützen hin zum harmonischen Zivilisationsbringer: Vor dem palatinischen Tempel läßt Augustus das Goldene Zeitalter anbrechen. In Wahrheit jedoch zelebrierte der röm. Kaiser seinen Erfolg vor dem Jupitertempel, während das A. gewidmete Heiligtum erst zwei Jahre später entstand. Octavian hatte frühzeitig A. als Schutzpatron gewählt, vermutlich dem Reservoir der Familiengottheiten seiner julischen Adoptiveltern. Apollinische Elemente tauchen früh in seiner Staatspropaganda auf, sie evozieren Ordnung und Gesundheit. Über die A. begeisterung Vergils sind lediglich Spekulationen überliefert, darunter die, der Dichter habe, nachdem er in der *Odysee* eine kurze Passage über den thrakischen A. priester Maro gelesen hatte, seine Namensverwandtschaft mit diesem so innig verspürt, daß an ihm die gleiche apollinische Berufung sichtbar wurde [21. 99f].

Im Zuge sich neu herausbildender literarischer Gattungen und Bezugssysteme kommt es in der röm. Literatur zur Aufbereitung der zahlreichen mit A. einhergehenden Nebenerzählungen, die sich u. a. in der Hirtendichtung niederschlagen. Weitgehend von metaphysischen und genealogischen Funktionen entlastet begegnen die Anspielungen auf Phoebus A. (die Verschmelzung mit älteren Heliosmythen vollzieht sich unproblematisch) in Ovids *Metamorphosen*, auch dies ein Werk des augusteischen Zeitalters. Dabei haben sich jedoch Interpretationen, die die A. gewidmeten Episoden auf Aspekte der kaiserlichen Herrschaftsprogrammatik und -realität hin lesen wollen, als weitgehend unfruchtbar und zu eng erwiesen [31. 174 f.]. Eher muß das Werk, das die Entstehung und Geschichte der Welt in mythol. Begriffen darbietet, als Selbstdarstellung dichterischen Ingeniums verstanden werden, worin der Inspirationsgott A. zugleich zum Gegenstand der Inspiration und damit zu einer Zwischenstufe auf dem Weg zum autonomen Autor wird. Die Macht einer befreiten Phantasie, die vor der Illusion einer auf Vernunftbegriffen basierenden Kosmologie nicht halt macht, drückt sich deutlich in der Aufnahme der *Daphne*-Episode aus, in der A. im Wettstreit mit dem Liebesgott unterliegt und, von dessen Pfeil getroffen, zum Opfer seiner Leidenschaft wird, daß er deren Hoheit über die ihm attribuierte Vernunft, Mäßigung und Willensstärke erfahren muß. Wie ein »Jagdhund aus Gallien« (Ov. met. 1,533) folgt

er der *Nymphe*, die von einem anderen Pfeil mit Widerwillen infiziert ist. Auf Elemente der Groteske sowie der Travestie in jener Szene ist mehrfach hingewiesen worden [2. 19–43].

B.1.2. Bildende Kunst

Seinem Wirkungsbereich als Schutzgott der Jugend gemäß zeigt die griech. Kunst A. meist als nackten Jüngling mit Umhang, die Skulptur im westlichen Tympanon des *Zeus*-Tempels von Olympia (460 v. Chr.) im Sinne eines athletischen Ideals. In prähellenistischen Darstellungen finden sich ihm zahlreiche Götter, Menschen, Tiere und Pflanzen zugesellt, die nicht nur in engem Bezug myth. Überlieferung erscheinen, sondern nachweislich den A. kult und den pythischen Spielen in Kleinasien und Griechenland gehören. Ebenso häufig sieht A. innerhalb einer Götterrunde dargestellt, zusammen mit der Cumäischen Sibylle und mit Leto und *Artemis*. Beliebte mythol. Szenen sind die Verfolgung des *Herakles*, der den Dreifuß aus dem delphischen Tempel raubt (so auf einem Marmorrelief, 1. Jh. n. Chr., Paris, Louvre, Inv. MR 794) und der musikalische Wettstreit mit *Marsyas* (häufig auf ant. Gemmen, die meist eine Zweiergruppe aus aufrechtstehendem, gefesseltem Satyr und sitzendem, Leier spielenden oder sinnenden A. zeigen, z. B. die Gemmen der Farnese-Sammlung in Neapel, Museo Archeologico). Eine Statue im delischen Heiligtum präsentiert A. als Gott der Musik in Begleitung der drei *Chariten*, welche Lyra, Auloi und Syrinx in Händen tragen (Plut. de musica = Plut. mor. 1135f-1136b). Von delphischen Münzen ist die doppelte Wesenheit A.s überliefert, der in der einen Hand den Bogen hält, mit der anderen die Chariten umfängt.

Im Hellenismus sowie auf röm. Mosaiken, Reliefs und Wandgemälden dominieren die Liebesabenteuer des Gottes (so in Pompeji), A. als Musenführer auf dem Parnaß oder Helikon (Hydria des Villa-Giuliamalers, 460 v. Chr., Rom, Musei Vaticani) oder A. im Kreis der Hirten Arkadiens. Mehrheitlich in der röm. Villendekoration sind Episoden aus Homers *Ilias* bzw. Ovids *Metamorphosen* anzutreffen, darunter A. als Verfolger der *Daphne* »al fresco« (z. B. in der Casa dei Dioscuri, Pompeji, um 79–62 v. Chr., Neapel, Museo Archeologico).

Ins Groteske übertriebene Darstellungen, bes. des Konflikts zwischen A. und *Herakles*, sind auf Vasen überliefert, auf denen A. Insignien der attischen Komödie – Kostüm, Maske mit riesenhaften Augen – trägt und nach einem Fruchtkorb schaut, den sein Halbbruder zur Wiedergutmachung anbietet (Phlyaxvase, ca. 300 v. Chr., St. Petersburg, Eremitage).

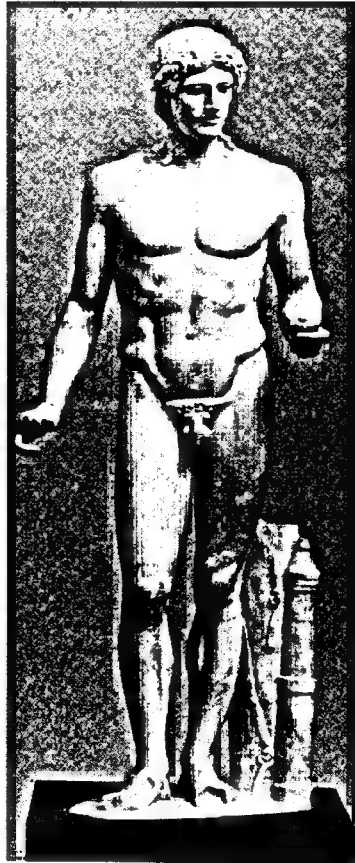


Abb. 1: Sog. »Kasseler Apoll«, Marmorskulptur, römische Kopie nach einem Bronzestandbild des Phidias (um 450 v. Chr.), 2. Jh. n. Chr. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

In der Plastik bringt die Vorliebe für Statuen zur Schmückung öffentlicher und privater Gebäude Variationen männlicher Aktfiguren hervor, deren Identität als A., Hermes, Paris oder Adonis lediglich durch Attribute angedeutet und somit leicht austauschbar ist. Dabei gehen der Typus des knabenhaften A. Pubes und der des A. Musagetes wohl auf Praxiteles zurück. Der »Kasseler A.« (vgl. Abb. 1) verdankt sich wohl einem Werk des Phidias. Die Einzelstatue wird in der Nz. die Gruppendarstellungen verdrängen; sie greift u. a. auf die Plinius d.Ä. beschriebene (Plin. nat. 34,79) und als A. Belvedere rezipierte Marmorkopie einer Plastik des Leochares (um 330 v. Chr.) zurück. Aus der röm. Kaiserzeit ist die Verehrung des Herrschers als Sonnengott belegt. Sie rekuriert auf Übernahmen dem ägyptischen Herrscherkult, ebenso auf neuere Verschmelzungen von Helios und A. Röm. Münzen präsentieren bis in die Spätantike den Gott mit Dreifuß und Schriftrolle; so bleibt das Bewußtsein seiner mantischen Eigenschaften erhalten.

B.1.3. Musik

Wiewohl aus der Antike keine musikalischen Werke überliefert sind, ist doch A.s Rolle für die Herausbildung eines autonomen Kunstbereichs der Musik signifikant. Hier ist die wirkungsgeschichtlich bedeutende Verbindung von A. und den (bei Hesiod und Homer) neun Musen zu erwähnen, wovon sich das Epitheton *Musagetes* (»Musenführer«, Paus. 5,18,43) herleitet. Ursprünglich war ihr Kult in Pieria am Helikonfluß beheimatet, gelangte dann durch thrakische Siedlungsbewegungen nach Boötien, wo man A. und den Musen auf dem höchsten Berg (Helikon) ein Heiligtum weihte. Früh steht A. mit musikalischer Performance (*mélōs*) in Verbindung, in Form von Gesang, Leierspiel sowie Tanz; vertieft erscheint der Zusammenhang jedoch erst seit Platon. Musik ist Bestandteil der Reinigung, ja auch philosophischer Abstraktion; nicht umsonst wird sie als eine der *artes liberales* Teil der Erziehung (*paideia*). Erst bei Platon, dann in Aristoteles' *Politik* erhält die Kithara als apollinisches Instrument gegenüber den Auloi des Marsyas eigene Dignität: Vokalmusik stehe höher als reine Instrumentalmusik; ihr Ziel sei seelische und körperliche Harmonie, die durch Blasmusik als Ausdruck niederer Leidenschaften gestört werde (Aristot. pol. 1341a-b; vgl. auch Plut. mor. 394B-C). In den *Nómoi* verlangt Platon, daß »die erste Erziehung durch die Musen und Apollon erfolge« (Plat. leg. 654a6-7), wodurch die Seelen der zukünftigen Staatsbürger den Sinn für das Schöne, für Ordnung und Harmonie erlangen sollen. Als Tonart sei nur die »dorische« angemessen, die den Hörer in eine »mittlere und gefaßte« Stimmung versetze (Aristot. pol. 1340b3), für die – im Gegensatz zu den »Dionysosinstrumenten« – Lyra, Kithara und ländliche Syrinx beansprucht werden.

Hymnen an A. und die Musen, wie sie Pausanias (4,33,2) belegt, sind als gesungene Form der Devotion, Invokation und Laudatio üblich, als Bitte und Gebet sowie bei feierlichen Anlässen. Proklos' *Chrestomathia* zufolge trägt A. den Beinamen *Nominos*, weil die *nómoi* als Gesänge zur Instrumentalmusik auf Kithara oder Auloi (!) ihm Ehren angestimmt wurden. Auch Strabon (9,3,10) berichtet vom »pythischen Nomos«, in dem Timotheos den Triumph A.s über die Pythia musikalisch in fünf aufeinander folgenden Sequenzen gestaltete; die *sýrinxes* (das Ausklingen im fünften Teil) imitierten dabei die Laute des sterbenden Drachen.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Während in der röm. Antike eine Depotenzierung der Götter einsetzt, wandelt sich die Bedeutung A.s von einer myth. erzählten Gestalt zur Inspirationsgotttheit (u. a. für Ovid, aber auch Vergil und Lukian). Dies geschieht auf Kosten der Ambivalenz: Während in der Folgezeit das Moment der intellektuellen Reinigung akzentuiert wird, isolieren sich die übrigen Zuständigkeitsbezirke.

Die Rezeption A.s seitens des erstarkenden Christentums zeigt sich wesentlich durch die platonische und platonisierende Philosophie vorbereitet, in der moralallegorische Verwertungen bereits angelegt sind. Inwieweit eine typologische Deutung A.s als tatsächliche Präfiguration Christi stattfand, wie sie nicht zuletzt die Lichtsymbolik des Neuen Testaments nahelegt, ist strittig – scheinen doch sämtliche narrativen Elemente abgebaut. Ausgehend vom Bild der platonischen »Sonne der Gerechtigkeit« und von Sol-A. als Richter (weil sein Gestirn eine milde und eine strenge Seite habe, vgl. Macr. Sat. 1,17,16), lehnt Augustinus die Gestalt des A. als Antizipation Christi ausdrücklich ab. Als Seher wie Weissager sei er unfähig, unentschieden und doppelsinnig (vgl. Aug. civ. 1,145 f.; 2,307 f.; 1,185 f.). Andererseits kumulieren Deutungen, die A.s Sieg über den Drachen bzw. Python als Vorstufen der Reinigung von Aberglauben und Götzendienst interpretieren, die nochmals vor dem Hintergrund des die Schlange zertretenden Christuskindes Prägnanz gewinnt (vgl. Macr. Sat. 1,17,50). Solche Lektüren sind durch Thesen wie die Clemens' von Alexandria vorbereitet, die heidnischen Autoren hätten nicht nur Zugang zu alttestamentarischen Weisheiten, sondern durch niederrangige Engel zur christl. Heilsgeschichte selbst gehabt (vgl. Clem. Al. Strom. 2,2).

Als Summe spätant. und ma. A.rezeption können Arnulfs von Orléans *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* (ca. 1175) angesehen werden. Sie bieten einen moralallegorischen Exegesen der bei Ovid verhandelten Mythen (wodurch – wie in der Erzählung von A. als Drachentöter – wiederum eher homerische als ovidische Motive reüssieren, nur gewandelt der Gigantomachie zur Psychomachie), zum anderen tauchen die bereits unter den Stoikern virulenten naturalistischen Explikationen des Mythos auf (A. als Symbol der Sonne, die das Feuchte – den monströsen Drachen – austrocknet und somit landwirtschaftliche und andere Kulturfortschritte fördert), die umstandslos moralallegorisch weiterverarbeitet werden können. Arnulf stützt sich nicht zuletzt auf Fulgentius, dessen *Mythologiarum libri tres* die Identifikation »Weisheit« = A. sowie »Falschheit« = Python vornehmen.

Wie bei anderen ma. Ovidkommentatoren fällt die Aufwertung der ovidischen Protagonisten auf: Der Gott entbrennt in Liebe zur »keuschen« Daphne, die als Symbol der Jungfräulichkeit den Lorbeerkrantz erhält, mit dem im Himmel all jene Frauen geehrt werden, die auf Erden ein vorbildliches Leben führten. (Ferner deutet Arnulf die genealogischen Momente des Mythos allegorisch aus: Als Tochter eines Flusses erinnert Daphne daran, daß Mäßigung und Zurückhaltung sich der Kühle des Wassers verdanken).

Der anonyme *Ovide moralisé* nimmt auch die destruktiven Seiten des Gottes ernst – zumindest in dieser Episode – und unterstellt ihn der verführerischen Macht Cupidos, der seinerseits als Inbegriff der Todsünde der Wollust (*cupiditas*) A. seiner moralischen und intellektuellen Tugenden beraubt; Daphne erscheint wiederum als selbstbewußte Christin, deren Keuschheit Bedingung ihrer Schönheit ist (vv. 2857–2859). Der Text versteht sich als Ausdeutung der in den *Metamorphosen* verborgenen Theologie: Er nähert A. einerseits Christus an, versieht ihn andererseits mit fehlbaren Zügen. A. wird als »Sonne und Licht der Welt« der Alten eingeführt (v. 2673), worin deutlich die »Sonne der Gerechtigkeit« (Malachias 4:2) sowie das »wahre Licht« des Johannesevangeliums zu erkennen ist; zudem wird explizit auf A.s Funktion als Heilsgott Bezug genommen, der Tote zum Leben erwecken kann (vgl. *Ovide moralisé*, 3227–3230). Außerdem wird der A. des Homerischen und Kallimachischen Hymnos (der für sich beansprucht, das Wort des obersten Gottes verkünden) mit der Logoslehre des Johannesevangeliums kombiniert, wonach Schöpfung und Inkarnation auf dasselbe Wort verweisen. Die mit A. verbundenen Wirkungsweisen – nicht die Gestalt selbst, die auch nicht euhemeristisch gedeutet wird – exemplifizieren so zum einen den für die Antike bereits gültigen Heilsplan Gottes, zum anderen stellen sie den Kampf jedes Christen um Weisheit und Tugend bildhaft dar. Der ma. Interpretation myth. Figuren und Erzählungen geht es mithin nicht darum, christl. Gehalte in den heidnischen Götterfiguren selbst aufzudecken; vielmehr soll der vorchristl. Autor, mit der Autorität eines Theologen ausgestattet, bereits christl. Wahrheiten verkündet haben.

Gewissermaßen auf der Schwelle MA und Nz. bewegen sich A.figuren und -allegorien in astrologischen und astronomischen Überlegungen, die die Frage des exakten Wissens und Messens verhandeln. Die Verbindung von Astronomie und Mantik scheint nachgerade logisch; die Astronomie selbst bemüht sich, nicht zuletzt in ihrem Rückgriff auf die Bibel als Autorität eines Ursprungswissens, die Grenzen menschlichen Wissens auszutesten. Diesen Gesichtspunkt betont implizit Nicole Oresmes *Tractatus de com-*

mensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celi (verfaßt zwischen 1351 und 1361): Ausgangspunkt ist die Überlegung, daß **III** dank der Meßbarkeit der Himmelsbewegungen auch das Ende der Welt – jenen Moment, da die Gestirne wieder in ihre Anfangskonstellationen eintreten – berechnen könne. Überraschend ist, daß der Autor für die Lösung seiner Hauptfrage nicht auf mathematische Argumente vertraut, sondern in einem Traum A. als Führer der allegorischen Frauengestalten Arithmetik und Geometrie die Bühne betreten läßt. An dieser Stelle findet ein Wechsel von wissenschaftlicher **III** moralischer Argumentation statt: Der Träumende, sich einer quasi wissenschaftstheoretischen Formulierung der Theodizeefrage hingebend, wird von der Geometrie durch den Verweis auf ihre moralische Qualität besänftigt – nur das weitere Forschen im Unendlichen sichere das Sich-Erheben und Entwickeln des Menschen; ebenso bescheinigt auch A., daß der die Himmelsbewegungen kennende Mensch letztlich göttlich werde und seiner spezifisch menschlichen Qualität verlustig gehe. A. fungiert als Idealtyp der »Klarheit« und »Reinheit«, zugleich als Nachhall seiner Funktion als Sonnengott, aber eben auch als Bewahrer der ontologischen Grenze. Ma. ist der *Tractatus* wegen seines *ordo*-Denkens, nzl. hingegen in der Traumotivik (der »wachende Mensch ist der schlafende), die indes eindeutig christl. rückgebunden wird.

Im Kontext des ma. Antikeromans überlebt A. im Bestand einer »gesunkenen Mythol.« als heidnischer Gott, der zu den Sarazenen übergelaufen ist. Das gilt nicht zuletzt für die dt. höfische Literatur überall dort, wo sie Begegnungen zwischen Christen und Heiden im vornehmlich orientalischen Raum thematisiert (als Sarazengott ist A. bereits im althochdt. *Georgslied* belegt; vgl. [23]). In der dt. Übersetzung des *Rolandlieds* durch Konrad den Pfaffen (12. Jh.) erhält A. seine dunklen Eigenschaften zurück; in Glaubenskrieg und -disput wird er als »Teufel« (zusammen mit »Mahmet«) angesprochen, **IIII** dem sich schließlich die eigenen Gläubigen abwenden; in dieser Verzerrung überlebt er auch im dt. Antikeroman (z. B. in Herborts von Fritzlar *Liet* **III** *Troye*).

Sehr viel positiver konnotiert ist A. dort, **III** **II** nicht in seiner seit Augustinus diskreditierten Eigenschaft als Orkakegott (und damit als Gottheit von Alchemie und Astrologie, kurzum sämtlichen Arten, die Zukunft vorherzusehen) angesprochen wird, sondern als *Musen-Gott*. Das geschieht etwa in Gottfrieds von Straßburg *Tristan-Roman*, in dessen Musenanrufung (der ersten in der dt. Literatur) ein poetisches Mythologem mit christl. Inspirationsvorstellungen zusammengezogen wird. Gottfried etabliert ein Reinheits- und Läuterungskonzept von Dichtung, das für den fiktionalen Inhalt – im Gegensatz **III** den im Kon-

text ma. Heiligenviten durchaus üblichen Anrufungen des Heiligen Geistes – einen autonomen Bezirk erstmals ausschreiten muß, der jedoch in einem zweiten Schritt wieder christianisiert wird: Dem Helikon ist in der Anrufung der »wahren Helikon« des christl. Gottes hinzugefügt [19. 174–185]. Die Rückversicherung bei einer literarischen Instanz ermöglicht dem Autor-Ich sowohl, sich in eine in der Antike wurzelnde poetische Tradition einzuschreiben als auch das Gestaltungsprinzip seiner Dichtung offenzulegen. Dies deutet bereits auf erst in der Renaissance sanktionierte Muster hin.

B.2.2. Bildende Kunst

Bewirkt durch den Einfluß kaiserlicher Sol-A. darstellungen überleben ant. Elemente in der frühchristl. Ikonographie des thronenden Christus, speziell auf Mosaiken. Darstellungen des thronenden A. in langem Gewand – teilweise mit Buch in der Hand – finden sich ebenso in Handschriften des HochMA (z. B. auf dem Titelbild von Isidors von Sevilla *Etymologiae*, 4. Buch, oder in einer Handschrift des 10. Jh., Vercelli, Biblioteca Capitolare, **III** 202, Bl. 90). Die Christianisierung und zivilisationshistorische Deutung der Pythontötung kulminiert im Bild des A. Victor, etwa auf einem Medaillon **III** Konstantinsbogen in Rom (312 n. Chr.), wo Kaiser und Gott auf einem Sockel zwischen zwei Lorbeerbäumen verschmelzen. In die Ikonographie Christi übernommen ist die Szene der Schlangentötung – und damit erneut das Motiv des A. Victor – in einem Mosaik aus dem erzbischöflichen Palast aus Ravenna (Kirche Il Redentore, 6. Jh.). Ähnlich überdauert A., moralallegorischer Lesart zugänglich, auch in seinem Wirkungsbereich als Helios, Sol oder Phoebus A.; im MA findet sich der Sonnengott mit Strahlennimbus, Zepter und Erdball in seiner Quadriga über den Himmel fahrend, etwa auf dem romanischen *Genesis*-Teppich im Kathedralmuseum des span. Gerona (vgl. Abb. 2).

Der Sonnengott im Tierkreis ist ein seit der Spätantike geläufiges Motiv, im MA erscheint es beispielsweise in der Handschrift *Scholium de duodecim zodiaci signis* **II** *de ventis* (Paris, Bibliothèque Nationale). Hier trägt A. die Sonnenscheibe in der Hand, ein Motiv, das bis in die Renaissance – die den Gott wieder mit seinen ant. Attributen anreichern wird, nachdem die mythogr. Exegese auflebt – seine Fortsetzung erfährt.

Mit Musik assoziierte Darstellungen A.s – sicherlich die für christl. und **III** Überlieferung unproblematischste, weil konkurrenzlose Verbindung – sind durchgängig nachweisbar: Die entsprechenden Instrumente werden seit dem Ende der Antike umstandslos aktualisiert; im MA spielt A. die Laute oder die Zither, gelegentlich auch die Harfe.



Abb. 2: Apoll und Christus Pantokrator. Details aus dem Schöpfungsteppich, Wolle und Leinen, um 1100. Gerona, Kathedralmuseum.

Im ausgehenden MA finden mit Handschriften des *Ovide moralisé* oder von Christines de Pizan *Epistre Othea* deren Illustrationen weite Verbreitung; vielerlei Darstellungen der A.-/Daphne-Episode, in denen sich der Gott in zeitgenössischer Tracht präsentiert – im Kavaliershandbuch der Christine de Pizan auch als Ritter mit Strahlenkranz – und Ovids Grotteske zur moralischen Unterweisung funktionalisiert wird (vgl. z. B. die Miniatur aus *Ovide moralisé*, ca. 1480, Kopenhagen, Kongelige Bibliotek; Apoll and Daphne im Ms. Bodley 421, fol. 60r, ca. 1460, Oxford, Bodleian Library).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Für Renaissance und Nz. lassen sich zwei Hauptstränge der A.rezeption feststellen: die durch die Philologie wiederentdeckte Mythographie, die einer weiteren Ausdifferenzierung des A.bildes in verschiedenen sozialen und politischen Kontexten zuarbeitet, und die schon im MA angebaute »apollinische« Verhandlung des künstlerischen Selbstverständnisses. Mit der Wiederentdeckung Diodors (ab 1300) und anderer Texte lassen sich in der Renaissance weitgehend versunkene mythol. Kontexte wieder rekonstruieren; für A. werden 118 Beinamen gefunden [15.338]. Die etymologischen Ableitungen – exemplarisch zusammengetragen in Hederichs *Gründlichem mythologischen Lexikon* von 1770 – kommen darin überein, daß »sie meistens voraussetzen, dass er [A.] und die Sonne einerley sey« [15.328]: Der reinigende, der strafende, der heilende A. werden **III** auf ein Grundbild zurückgeführt, das nicht vor Ubiquität schützt. Das Bild des Sonnengottes ist bei höfischen Inszenierungen wie auch in der höfischen Lyrik wirksam.

Auch mangelt es nicht an Versuchen, die Mythographie mittels einer historischen Biographie zu rationalisieren: Bei G. Boccaccio (Bocc. Gen. 4,3) findet sich die Vermutung, A. sei ursprünglich ein Arzt ge-

wesen, der aus den Zeichen des Kranken gesehen habe, ob dieser bald sterben werde, und sei darüber zum Gott erklärt worden; eine andere Deutung sieht in ihm eine verdunkelte Version des Moses, woraus sich neben der Affinität zur Musik (»Apollo **III** ein Liebhaber des Tanzes, Moses sang ein Lied, und Miriam hielt ihren Tanz« [15.342]) auch die heilsgeschichtliche Rolle ergibt (»Apollo erschoss den Python, welches der Pharaos seyn soll, der im gedachten Meere ersoff« [15.343]; vgl. Huetius, *Demonstratio evangelica* 4,10,6). Eine euhemeristische Variante liefert Theodontius (ebenfalls überliefert durch Bocc. Gen. 4,3), wonach A. ein König in Arabien gewesen sei, der wegen seiner Strenge und seiner innovativen Gesetze (daher der Name Nomio) vom Thron gestürzt wurde und zu Admet nach Thessalien fliehen mußte. Diese reichhaltigen Biographien, wie sie erst seit der Renaissance systematisch zusammengetragen werden, gehen von verschiedenen, in den mythol. Überlieferungen zusammengeschmolzenen *Apollines* aus, denen erst die Erzählung selbst eine vereinigende Charakteristik verschafft.

Nach der in Spätantike, MA und Frührenaissance dominanten Verbindung **III** A. und Sol bricht sich das Bild des lorbeerbekränzten Musagetes allmählich Bahn und kann dem Fürsten in einer sich ausdifferenzierenden und von Legitimationsfragen erschütterten Gesellschaft **III** Reputation verleihen. Das geschieht im mäzenatischen Kirchen- und Fürstenstaat, **III** etwa der Vatikan als Hügel A.s beschworen wird. Im Wechselspiel mit den lebensweltlichen Ausdifferenzierungen (Wissenschaftler, Künstler) kann A. überdies in säkulare Kontexte integriert werden, wo er seine ästhetischen Vorzüge (Jugend und Schönheit) ausspielt und ideologisch ausbaut.

Zu beachten bleibt, daß die jeweilig akzentuierten mythol. Narrative nicht auf einen sozialen oder politischen Kontext beschränkt bleiben, sondern übergreifend präsent sind und lediglich verschieden funktionalisiert werden. Dies sei anhand der A.-/Marsyas-

Stanza della Segnatura (Vatikan), auf dem A. eine Violine in Händen hält und im sinnbildlichen Ausdruck der Ideenschau himmelwärts blickt.

Die unklassische, manieristische Gestaltung von Tracht und Haaren, die Beigabe anderer Attribute oder die Integration des Gottes in ein symbolisches Umfeld bzw. Übertragung in eine andere künstlerische Gattung sind für die Antikerezeption der Renaissance charakteristisch. Der Kitharöde in Raffaels Segnaturafresko *Die Schule in Athen* (1509–1510, Vatikan) ist in illusionistischer Grisaillemalerei *all'antica* dargestellt und beeinflusst das A.bild bis zu Winckelmann. Verwechslungen (A.–Hermaphrodit) oder willentliche Umwidmungen myth. Gestalten (z.B. A.–Orpheus; A.–Cupido) entsprechen der künstlerischen Praxis. Die von Lukian als Merkmal der A.statue des Praxiteles beschriebene Siegesgeste des über den Kopf geschwungenen Arms wird im 16. Jh. für die Darstellung gefesselter Märtyrer (Sebastian, vgl. *?*Marsyas), jedoch nicht länger für A.darstellungen eingesetzt – und trägt so der Verselbständigung mit A. verbundener Gehalte in der christl. Ikonographie Rechnung.

Die wiederentdeckte Statue des A. von Belvedere (griech. Original: 4. Jh. v. Chr.) steht am Beginn der einsetzenden Darstellung des nackten A. und wird Vorbild für plastische und gemalte Christusfiguren. In einer die Normativität der Antike apostrophierenden Zeit begründet A. Dürer in seinem *Traktat über die Proportion* diese Angleichung damit, er sei der schönste unter den ant. Göttern gewesen, weshalb die Heiligen in Form und Proportion vollendete Schönheit aufweisen sollten. In seinem Stich nach einer verlorenen Vorlage des Parnäsfreskos (um 1517/20) kombiniert M. Raimondi einen nackten A. mit einem bärtigen Christushaupt, und in Michelangelos *Jüngstem Gericht* erhält Christus apollinische Züge, was in neueren Interpretationen v.a. als Anspielung auf neuplatonische Symbolik und Künstlerthematik gedeutet wird [33. 10–12]. Adaptionen dieser Art sind jedoch in ihrer Zeit umstritten, sowohl bei katholischen Würdenträgern als auch bei M. Luther – bei dem die Ablehnung der Allegorese an sich den Ausschlag gibt (vgl. Enarr. in Genesis 30,9). Problemlos begrüßt die Kirche lediglich A.s allegorische Verwendung im Rahmen des christl. Selbstreinigungsprozesses (wie auf Tizians Marsyasmalerei), genauer: im Kontext der Gegenreformation. Das erklärt nicht zuletzt die Heftigkeit solcher Darstellungen: Während auf röm. Sarkophagreliefs ein kontemplativer A. neben dem Gefesselten sitzt, windet sich das Opfer im vatikanischen Segnaturafresko unter der Folter zweier efeubekränzter Epheben. Bis zur barocken Version desselben Mythos durch J. Ribera (*Apollo und Marsyas*, 1637, Neapel, Museo di Capodimonte) verschiebt sich der Akzent auf den Prozeß der Opferung selbst. Der qualvolle Akt wird,

durch die Märtyrerikonographie überlagert, zur Chiffre einer durch den Kunstgott oder den Geschichtsgott (als Sonnengott) hergestellten Balance [20. 292]. Untergründig implizieren diese Darstellungen das Motiv des A. Victor, des christl. funktionalisierten Schlangentöters.

Im Barock bildet ein Deckenbild des Pietro da Cortona im Palazzo Pitti (1647) den Auftakt zahlreicher A.säle. Als unsichtbarer Regent des Alls und Garant des rechten Maßes schenkt er Fruchtbarkeit, Frieden sowie Gerechtigkeit und tritt als Kunstförderer auf: ein Idealbild des leuchtenden wie erleuchteten Himmelsfürsten, das sich zahlreiche Herrscher der Nz. erküren. In Frankreich wird mit der Betonung von Krieg und Sieg die Ikonographie der röm. Kaiser, speziell des Augustus, adaptiert. Ludwig XIII. läßt sich als A. Pythios verherrlichen, während Ludwig XIV. seinen gesamten Staat als »Sonne« Frankreichs regiert. In der hochbarocken Skulptur vollzieht G.L. Bernini mit seiner A.–Daphnegruppe die Abkehr von der *figura serpentinata*-Formel und gestaltet, ausgehend vom »fruchtbarsten Moment«, die belehrende Fabel zu einem dynamisch-expressiven Drama der *Passions* mit zwei Akteuren um (zur Abb. vgl. *?*Daphne, B.3.2.).

Burlesk dagegen nehmen sich jene Gemälde an, die den Wettstreit von A. und *?*Pan thematisieren, deren Mehrzahl den Niederlanden stammt (u.a. Moses van Uyttenbroeck, 1625, Amsterdam, Sammlung Butot). Auf einem P.P. Rubens zugeschriebenen Gemälde (*Das Urteil des Midas*, 1626–1650, Washington, The Corcoran Art Gallery) sitzt A. siegesgewiß im Strahlenkranz, während *?*Pan sich auch durch das Zureden des Königs *?*Midas nicht vom Spielen der Syrinx abbringen läßt. Gerade in bürgerlichen und nicht-katholischen Rezeptionskontexten wird der Anspielungsreichtum der Figur nur noch wenig ideologisch funktionalisiert; auch obsiegt die »hohe« Kunst nicht länger automatisch über die »niedere«. Wer als Dilettant den Wohlklang verfehlt, gibt sich höchstens dem Gelächter preis.

B.3.3. Musik

Nachdem mit dem Ende der Spätantike der mythol. Bezug auf A. in der Musik weitgehend verblaßte, feiert er nun seine Wiederkehr. Neuplatonische und mythenbiographische Spekulation verbindet sich in C. Monteverdis Oper *Orfeo* (1607), die A. als Vater des *?*Orpheus präsentiert. Der auf dionysisches Geheiß von den Mänaden zerrissene Sänger erhält von A. das Geschenk der Unsterblichkeit. Die frühe ital. Oper ist v.a. an der Ausschöpfung des dramatischen Potentials in der Mythol. interessiert. Für diesen Zweck empfehlen sich bes. A.s Liebschaften mit ihren von Ovid geschilderten tragischen Wendepunkten, die durch An-

lagerung von Nebenerzählungen und -intrigen zusätzlich gesteigert werden können. Neben A.s Liebe zu Leukothoe, Clymene und Dryope (etwa in A. Cecchins *L'intemperie d'Apollino*, o *il principe indisposto* von 1639 oder im 1669 in Wien aufgeführten *Apollo deluso* von Leopold I. von Österreich und G.F. Sances) ist bes. die *?*Daphne-Geschichte Bühnenwerk prädestiniert. Beispiel sind F. Cavallis *Gli amori d'Apollino* *Dafne* (1640), in der verschiedene Handlungsstränge kombiniert und die Liebe von Aurora und Cephalus (*?*Kephalos und Prokris) variierend eingeflochten werden. Hier wird Daphne von ihrem Vater gerettet, läßt sich dann jedoch von den Tränen A.s erweichen und verwandelt sich in eine Lorbeerkrone. Die Wandlung geschieht nicht lediglich als Ablehnung; der Lorbeer ist hier auch Belohnung für die »wahre Liebe«, die A. der ewig keuschen Schönheit entgegenbringt.

Die Verwirrungen des Gottes bilden auch das Sujet für W.A. Mozarts erstes Singspiel *Apollo et Hyacinthus* *Hyacinthi metamorphosis* (1767). Hier erhält der Stoff aber einen glücklichen Ausgang, nicht zuletzt weil A.s Liebe auf Melia, eine Schwester des Hyazinthus, gerichtet ist. Die homoerotische Vorlage wäre anders in Salzburg nicht aufführbar gewesen.

Einen bewußten Bezug auf das ant. Drama, wie wohl christl.-erbaulich funktionalisiert, stellt C.W. Glucks im gleichen Jahr uraufgeführte Oper *Alceste* her, in der A. das dem Admetos zur Prüfung gegebene Versprechen auf ewiges Leben, sofern nur jemand an seiner Stelle stürbe, zu Ungunsten seiner Frau Alkestis ausgeführt sieht: Der Gott erscheint als Deus ex machina und rettet sie (vgl. *?*Alkestis und Admetos, D.).

Von den zahlreichen, aber erst 200 Jahre nach Petrarca's Tod einsetzenden Vertonungen seiner Gedichte – der *Canzoniere* enthielt wegen der vielen Sonette und der wenigen Madrigali und Ballate wenig unmittelbar umzusetzendes Material – greifen nur wenige die explizit mit A. assoziierten Themen auf. Erwähnenswert ist L. Marenzios Madrigal *Apollo, s'ancor vive* (1585); das von ihm komponierte Festspiel *Il combattimento d'Apollino col serpente* kann bereits als Vorläufer dramatischer A.vertonungen betrachtet werden.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Charakteristisch für die Moderne ist Entdeckung wie Zuspitzung des Antagonismus der Halbgeschwister A. und *?*Dionysos, eine Opposition, die sich bereits vor ihrer kulturtheoretischen Konzeption durch F. Nietzsche und eine archaisierende Philologie anbahnt. In B. Hederichs maßgeblichem Lexikon findet sich die Charakterisierung A.s als des »Schönsten unter den Göttern« [15. 340], während *?*Dionysos als Kulturbringer vorgestellt wird, obwohl er »seine erste

Zeit zwar in lauter Wollust und Üppigkeit zugebracht hat [15. 505]. Die für die dt. Kunsttheorie fruchtbare Überlieferung A.s stammt von Winckelmann, der auf die Gemeinsamkeit von A.– und Dionysosdarstellungen aufmerksam macht. In der für die Auffassung der dt. Klassik repräsentativen Götterlehre K.Ph. Moritz' wird A. als Sinnbild der »Menschheit in sich« ausgegeben, die »gleich den Blättern auf den immergrünen Bäumen, nur durch den allmählichen Abfall und Zerstörung des Verwelkten, sich in immerwährender Blüthe und frischer Farbe« erhalte [22. 669]. Deutlich ist der Bezug auf A. als den Bringer des sanften Todes; die Semantik natürlicher Wiederkehr, obzwar noch im Sinne eines kurativen Beschneidens und Aussonderns, weist auf später mit Dionysos assoziierte Züge voraus. Dieser tritt im gleichen Text als übermütiges Korrektiv auf, der, »über den ganzen Erdkreis sich mitteilend und verbreitend, keine Grenzen kennt« [22. 709], seine Berechtigung indes einzig in der künstlerischen Illusion und im Schauspiel finde, da er sonst die Menschheit zerstören würde. Wenn in der zweiten Hälfte des 19. Jh. die Kunst sich ihren Gattungsbeschränkungen befreien und das »Leben« für sich reklamieren wird, vollzieht sich dies als »Befreiung« des Dionysos.

Den Versuch einer Verbindung der beiden von den Gottheiten personifizierten Prinzipien unternimmt F. Schlegel (so in *Über das Studium der griechischen Poesie*), die größten Werke der Antike als gelungene Verschmelzung der dionysischen »göttlichen Trunkenheit«, der Empfindsamkeit der *?*Athena sowie der »leisen Besonnenheit« A.s interpretiert [36. 289]. Der dionysischen Gefahr der Entartung – das impliziert die Freilassung des Überflüssigen und Reizhaften gegenüber dem Notwendigen und der Schönheit – wird A. als Wächter übergeordnet; hier erscheint die orphische Entwicklungsgeschichte einer Reinigung Dionysos zu A. sowie ihre Variation im *?*Marsyas-Motiv zum Moment einer ewigen Oszillation verschmolzen, der sich die Kunst- und Weltentwicklung verdanke.

Eine genealogische, größtenteils nach dialektischen Grundsätzen operierende Folge erarbeiten hingegen F. W.J. Schelling und J.J. Bachofen (nach dessen Mythenrationalisierung Dionysos das Matriarchat unter phallischem Vorzeichen überwindet, sich ob dieser Relationalität aber selbst versklavt, bis in A. die gleichgeschlechtliche Liebe und damit die Befreiung aus jeglicher Bedingtheit wieder obsiegt), mithin jene Autoren, die im Gegensatz zu Klassik und Romantik die Geschichte wieder bejahen. In Schellings *Philosophie der Offenbarung* erscheint die apollinische Begeisterung als »Geheimnis der wahren Poesie«, nämlich »zugleich nüchtern und trunken zu sein« [35. 417] analog zur Künstlerschaft des – schließlich: einen – Gottes: Dieser ist vernünftig und durch Ratio in gewisser Hin-

sicht erkennbar, verneint aber das Vernunftgesetz anhand des nur durch Offenbarung Begreiflichen, das er ebenfalls **■** freiem Entschluß setzt. Überbordende Produktivität, die sich zugleich beschränkt und bildet; auch hier bezeichnet A. eine höhere Stufe als Dionysos.

Den Primat des Willens über die Vorstellung, des Lebens über dessen Sublimation vertritt schließlich F. Nietzsche in seiner anticlassizistischen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (vgl. *⁴Dionysos*, B.4.1.): Die These betrifft nicht allein jegliches Kunstwerk in seinem dionysischen, ungebändigt-leidenden und leidenschaftlichen Ursprung, sondern zielt wesentlich auf den Begriff der Wahrheit, dessen (nach-)kantianische Verengung auf kohärente Vorstellung zugunsten des »Willens zur Macht«, das heißt: **■** Bejahung aus Setzung, gesprengt werden soll. In diesem Sinn wird der Raum für eine phänomenologische und seinsgeschichtliche Deutung **■** Welt und Wahrheit eröffnet, wie sie insbes. M. Heidegger fortführt, und die **■** mit der Semantik des hier angesprochenen Gegensatzes verbunden bleibt. Nietzsches Hinwendung zum Dionysischen aber hat ihr Äquivalent (womöglich sogar ein gutes Stück Motivation) in der Verengung des Apollinischen, das bereits in der dt. Klassik zu verzeichnen ist: Indem A. als Mäßiger seines Bruders erscheint (ein eindrucksvolles Beispiel ist das Gedicht *Sängerwürde* von J. Ammann **■** Schillers *Musen-almanach* von 1799), begibt er sich seiner bei Moritz und Winckelmann angedeuteten Freiheit und rückt so allmählich auf den bürgerlichen und klassizistischen Hausaltar.

Für Nietzsches Neubewertung der Antike ist nicht zuletzt die Pindarrezeption seit dem ausgehenden 18. Jh. maßgeblich, und mit ihr die Rekonstruktion einer in der Philosophie aufgelösten Grunderfahrung des Tragischen [30]. Hier wären F. Hölderlins Pindarübersetzungen, bes. die *Erste Pythische Ode*, zu nennen (A. als Musenlenker, dessen Werk »der Heiterkeit Anfang« ist, aber durchaus ambivalent in seiner besänftigenden Wirkung: »Die Zaubergesänge aber auch/Der Dämonen besänftigen die Sinne ...«). Im Gedicht *Dem Sonnengott* (um 1798?) stattet Hölderlin A. mit den Zügen des abwesenden Gottes aus, dessen Fernbleiben nur »Nebel und Traum« um **■** wehen läßt, »Bis der Geliebte wiederkommt, und/Leben und Geist sich in uns entzündet«. Der nicht namentlich genannte, lediglich aufgrund seiner Funktionsweise als Sonnengott erkennbare A. scheint mit Rezeptionsweisen zu verschmelzen, in denen Dionysos und Christus als Inspirationsmacht der Dichter und Sänger sowie als Kulturbringer zum Vorschein kommen werden.

Die (bürgerliche) Depotenzenierung A.s zum Inbegriff prinzipienlosen Wohlklangs und illusorischer

Harmonie karikiert H. Heines Poem *Der Apollongott* (in: *Romanzero*, ca. 1850/51): Ein jüdischer Bohemien, der der erzwungenen Enge seiner Familie und Religionsgemeinschaft entflieht, betört vom Rhein **■** mit eingängigen Liedern eine nichtsahnende, treulich naive Nonne: »Ich bin der Gott der Musik,/Verehrt in allen Landen,/Mein Tempel hat in Gräcia,/Auf Mont-Parnaß gestanden. [...] Vokalisierend saßen da/Um mich herum die Töchter,/Das sang und klang la-la, la-la!/Geplauder- und Gelächter.« Die Selbstgewißheit des bürgerlichen Abendländers wird ebenso bissig verlacht wie die jüdische Assimilation an solcherart Kulturleben.

Ungebrochener setzt sich die Rezeption A.s als Inspirationsgott des Dichters, bes. des romantischen, in der engl. Lyrik fort – so in Wordsworths Horazübersetzungen oder in J. Keats' invokativer *Ode to Apollo* (»The dying tones that fill the air,/And charm the ear of evenig fair,/From thee, great God of Bards, receive their heavenly birth«), sowie in Keats' *Hymn ■ Apollo*. Keats' Unterwerfung unter den »Delphic Apollo« vollzieht sich analog der Demutsgeste des Christen, der die Unverdienstlichkeit der ihm zuteil werdenden göttlichen Gnade beteuert. Ähnliche A.motive finden sich in der Lyrik von Keats' Freund, dem Antikeenthusiasten P. B. Shelley. Die Ambivalenz einer ganz der Kunst verpflichteten Existenz bewältigt A. C. Swinburne im Zeichen A.s: »Yea is not even Apollo/With hair and harpstring of gold,/A bitter God to follow/A beautiful God ■ behold?« (*Hymn to Proserpine*, 1866). Archaischer und schmerzhafter faßt diese Frage der Modernist E. Pound in seinen *Canti*.

Keine Invokation, sondern Parallelisierung mit und Selbstreflexion im Zeichen des A. offerieren Texte des frz. Symbolismus und der europ. Fin-de-siècle-Bewegung. So ist in Ch. Baudelaires *Le soleil* (in: *Les Fleurs du mal*, 1857) ein Selbstportrait des Dichters als eines Illuminators und Nobilitierers der »niedrigsten Dinge« zu verfolgen, eines »Königs«, der »Einzug in alle Siechenhäuser und Paläste« hält und sich dabei auf die Metaphorik des Sonnengottes einläßt. Dagegen trägt der Titelheld **■** O. Wildes *The Portrait of Dorian Gray* (1891) apollinische und dionysische Konflikte in sich aus. Bei diesen Konflikten geht es um Verhaltensweisen und Autorschaftskonzeptionen, in die der nietzscheanische Diskurs bereits so tief eingedrungen ist, daß sie nicht mehr explizit auf ihre myth. Vorfahren zurückgeführt zu werden brauchen.

Im 20. Jh. schließlich kehrt A. als Geläuterter, wenn nicht Gebrochener zurück, nicht nur in der Dichtung, sondern v. a. in der Kulturtheorie. Als Kronzeuge einer neuen, wesentlich an Heidegger orientierten Platondeutung begegnet **■** in den Essays K. Kerényis (*Apollo*) als Inbegriff eines in der Semantik von Entbergung, Unverborgenheit (*alétheia*) und licht-

hafter Reinheit vorgestellten Wahrheitsbegriffs. Dadurch geraten seine Schattierungen und schließlich seine platonischen Funktionalisierungen wieder in den Blick: Das Unverborgene bedarf des Verborgenen, »Wahrheit« ist ein wesentlich dialektischer Begriff. Ähnliches gilt auch für W. F. Otto, der A. deutlich mit christl. Zügen ausstattet. Beiden Autoren geht es um ein »inneres Verständnis« der Antike, das sich vom Positivismus sowie der »Primitivisierung« der Griechen in ethnologischen Schulen abhebt; beide suggerieren über ihr Forschungsinteresse hinaus die Normativität einer Lebensform und eines damit verbundenen Lebenswissens. Im Fall des mit Th. Mann befreundeten Kerényi handelt **■** sich wohl auch um den Wunsch nach einer neuen »Klassik«, einer neuen humanistischen Leitkultur, die den Totalitarismen und »dionysischen« Wildheiten der Gegenwart entgegengesetzt wäre. Auf der anderen Seite des Atlantik bleibt der nietzscheanische Antagonismus für die aus Deutschland stammende Kulturanthropologie erkenntnisleitend. R. Benedict unterteilt in *Patterns of Culture* (1934) nordamerikanischen Indianergesellschaften in vernünftige »apollinische« und sich spontan organisierende »dionysische«.

Den vielleicht bekanntesten Versuch der Moderne, mit A. von A. zu sprechen, entwickelt R. M. Rilkes Sonett *Archaischer Torso Apolls* (1908). Das in den Vatikanischen Museen ausgestellte Kunstwerk verlangt als Torso nach der Ergänzungsleistung des Betrachters. Die Unfertigkeit der Skulptur evoziert sein Glänzen (»und bräche nicht aus allen seinen Rändern/aus wie ein Stern«), das sowohl als Synonym des A. Phoebus wie auch des künstlerischen Schöpfungsaktes verstanden werden kann; damit verweist die Skulptur auch auf ihre (Wieder-)Schöpfung durch den Betrachter und schließlich dessen Selbstschöpfung durch das betrachtete Objekt: Die Schlusspointe des »Du mußt dein Leben ändern« kongruiert mit dem höchsten Moment aufmerkender Selbsterkenntnis, die über dem delphischen Orakelheiligtum eingraviert war. Rilke inszeniert eine auf ma. wie idealistische Gedankengänge rekurrierende Metaphysik der Medialität, in der A. noch einmal als Vermittler auf dem Weg zu einer menschengerechteren, im positiven Sinne: sterblichen, Welt erscheinen darf.

B.4.2. Bildende Kunst

Kanonisch und für den Klassizismus repräsentativ ist das von J. J. Winckelmann anhand des »A. im Belvedere« im *Hymnus an Apollo* vorgestellte Ideal menschlicher Schönheit. Ästhetische Vollkommenheit sowie das Wissen um die Unwiederbringlichkeit der Antike verwandeln **■** in einen Gegenstand fortdauernd, nicht zuletzt sentimentalischer Reflexion. Die

Spanne seiner bildnerischen Rezeption reicht dabei vom archäologisch getreuen Klassizismus (bei A. Canova und B. Thorwaldsen) bis hin zu bloß imitatorischer Serialisierung. Ein bedeutender Klassizist wie Canova jedoch begnügt sich nicht mit der Idee noch transparenter verkündenden Gipsplastik; in seinem Atelier rivalisierte die Kopie des belvederischen A. mit dem eigenen *Perseus* (1801): Das Vorbild gibt somit Anlaß zum (Künstler-)Wettstreit. Die Semantiken von Künstler und A. Victor kommen auch in Canovas bekanntester A.darstellung zusammen (*Gekrönter Apoll*, 1781/82, Los Angeles, Getty Museum).

Im 19. Jh. begegnet A. auf Deckenbildern von Theatern und Galerien recht häufig als musenführender Sonnengott, wobei diese Funktionalisierung die Frage aufwirft, ob A. ein Sonnengott ist, weil er als Gott der Künste rezipiert wird, oder ob er als Sonnengott Patron der Künste ist. Berühmt ist das am *⁴Phaëthon-Mythos* orientierte Deckengemälde von E. Delacroix in der Galerie d'Apollon im Louvre. In Bordeaux entsteht das einem A.templel nachgebildete Theater, das Hölderlin dazu bewegt, sich von »Apollo geschlagen« **■** sehen (vermutlich mit dem Plan, auch dramatisch hervorzutreten, wie **■** seine Geliebte Susette Gontard präferiert hätte). Beides – Ikonographie des Klassizismus und *⁴Musen-Thematik* – hält sich über den Historismus bis zum Jugendstil, partiell sogar darüber hinaus (z. B. im Théâtre des Champs-Élysées, Deckenmalerei von M. Denis, 1913; Ausstattung des Pariser Palais de Chaillot mit einer monumentalen A.statue von H. Bouchard, 1937). Der Jugendstil selbst mit seinem in der Sonnenmetaphorik gehaltenen Bild vom Neuen Menschen arbeitet Androgynitäts- und Immortalitätsgedanken zu, die zwar thematisch mit A. gekoppelt sind, jedoch durchaus zur ursprünglichen Auffassung seines Gehalts in Widerspruch stehen (Asexualität **■** erotische Ambivalenz; Grenzenlosigkeit des Menschen versus Begrenzung durch den Gott [5.91 f.]). Leitend sind dabei die Ideen einer vagierenden Theosophie, die ihr anthropologisches Konzept in sämtlichen Mythen am Werke sieht und in ihrem Synkretismus an die Geschichte der Referenz A. anschließt.

Rasch erschöpft und wenig erfindungsreich zeigt sich der myth. Stoff in der Plastik; nennenswert ist vielleicht A. Rodins über Python triumphierender Gott als Halbfigur im Relief (*Apollo und Python*, 1900, Buenos Aires; Sockel der Statue von D. F. Sarpiento), eine Auftragsarbeit für den argentinischen Staat: Der Gott soll den Sieg von Kultur und Bildung über Ignoranz und Selbstzerstörung repräsentieren. In Rodins Künstlerbild kehrt das in Arbeitsweise und Gestalt Michelangelos angelegte Motiv der Selbstreinigung wieder – **■** dem Ungeschlachten eine Form zu gewinnen und doch vom Ungestalten **■** zeugen –, das

stets in die Marsyas-A-Interpretation hineinspielt und von dort aus den Geburtsmythos erhellt.

Sofern in der Kunst des 20. Jh. A.-Aufnahmen vorkommen, orientieren sie sich, auf teils untergründige Weise, an der Marsyas-Episode – im Surrealismus, bes. aber bei H. Nitsch und den Wiener Aktionisten –, weisen allerdings fließende Übergänge an Typologie des Dionysos Zagreus auf. Ihre Ruhigstellung in einem Bild (nämlich dort, wo Aktionskunst in Photographien vermittelt wird) ist apollinischen Charakters.

Der klassische A. dagegen feiert seine Auferstehung ausgerechnet im Bereich der Populärkultur, genauer: in der Werbung, wo die Referenz auf ant. Gestalten Exklusivitätsansprüche aufstellt und auf das Bedürfnis sozialer Distinktion eingeht [13.9–19; 61–64]. Wie Aphrodite ist A. ein gern herangezogenes Motiv, elegische Schönheit assoziierend, die gleichermaßen geschlechterentdifferenzierend wirken soll. Das Profil einer A.-Statue mit einer großen Träne unterstreicht z.B. die Botschaft der »Joop! Jeans«-Kampagne von 1995: »Tears are antifreeze for the soul«.

B.4.3. Musik

Die Musik wechselt im 19. Jh. von der apollinischen auf die dionysische Seite. Während in der Romantik – etwa einem Fragment von Novalis ablesbar [34.308. fr. 380], ebenso bei F. Schlegel – noch die Heilkraft der Musik für den seinem vorausliegenden Einheitsgrund verlustig gegangenen Menschen sowie ihre Bedeutung als Reflexionsmedium gewürdigt wird, erstet ihr in der mythol.-symbolischen Rekonstruktion einer rauschhaften, orgiastischen, an den Kult des »rasenden Dionysos« gebundenen Musik ein Widersacher (G.F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*). Dem »Beruhigungs- und Besänftigungsmittel« der »Cithar oder Lyra« widmet sich die »Erweckung der Gefühle«, die Erregung der marsyanischen und dionysischen Musik entgegen [9.24–27].

Durch F. Nietzsches in *Das griechische Musikdrama* propagierten Dualismus angeregt, beschäftigt sich ab 1870 R. Wagner zunehmend mit dem attischen Drama und seinen dionysischen Urgründen. Für die Ästhetik eines autonomen Gesamtkunstwerks Oper und die Selbstdeutung des Künstlers verliert das Apollinische spürbar an Bedeutung, Dionysos, Orpheus und Pan treten an seine Stelle. A. sinkt in den Bereich jener myth. Gestalten ab, die vorwiegend der Persiflage dienen, wie im Werk von J. Offenbach. Produktiv ist der Mythos höchstens noch in R. Strauss' bukolischer Tragödie *Dafne* (1938) oder in seinem Ballett *Apollo Musagetes* (Erstfassung 1927, UA 1947); die nietzscheanische Konfiguration zweier Antriebskräfte für den Künstler greift B. Britten in seiner auf Th.

Manns gleichnamige Novelle rekurrierenden Oper *Death in Venice* (1974) auf.

B.4.4. Film

Die Referenz A. hat sich für den Film zuerst dort erhalten, wo er nicht zum Gegenstand, wohl aber zur notwendigen Bedingung der Lichtspielkunst wurde: international in der Namensgebung von Studios, Produktionsfirmen und Kinos. Der Film als neuer Entwurf eines Gesamtkunstwerks erschafft eine weitgehend eigene Mythol., die nur peripher auf ant. Versatzstücke zurückgreift. Dennoch findet sich der Widerstreit von A. und Dionysos, so in L. Cohens Klassiker *God Told Me to* (USA 1979 [1.47]); Anleihen sowohl bei Elementen des apollinischen Diskurses als auch der christl. Typologie nimmt die *Matrix*-Trilogie (A. und L. Wachowski, 1999–2003). Hier findet sich handlungsleitend das Orakelmotiv, das den Helden wider Willen schließlich dazu führt, sich als »er selbst« zu erweisen. Die apollinische Typologie im zeitgenössischen (Action-)Film könnte folgendermaßen aussehen: jugendlicher, unbesiegbarer, aber sensibler Held, der die Welt in ihre Ordnungsstrukturen überführt. Solche Charaktere sind Legion; es ist dann gerade der konservative Untergrund der »Kulturindustrie« Hollywoods, über den die Semantik von Mäßigung und Harmonie wiedereingeführt wird.

→ *Daphne; Dionysos; Marsyas; Musen*

Forschungsliteratur

- [1] F. AHL, *Classical Gods and the Demonic in Film*, in: M.M. Winkler (Hrsg.), *Classics and Cinema*, 1991
 [2] M.E. BARNARD, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, 1987
 [3] A. BIERL, *Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation*, in: J. Salomon (Hrsg.), *Apollo. Origins and Influences*, 1994, 81–96 [4] D. BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, 2000 [5] H.R. BRITTNACHER, *Sonnenopfer und Lichtgebet. Sonnenkult in Dekadenz und Jugendstil*, in: *Tumult* 24, 1999, 88–100 [6] W. BURKERT, *Apellai und Apollon*, in: *RMP* 118, 1975, 1–21 [7] A. DIEHR, *Literatur und Musik im Mittelalter*, 2004 [8] T.W. DREIER, *Platon und Apollon. Zur Frage nach dem Sinn von Wahrheit in Logos und Mythos*, 1980 [9] A. EDLER, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*, 1970 [10] M. ELIADE, *Schamanen, Götter und Mysterien – Die Welt der alten Griechen*, 1992 [11] J. FONTENROSE, *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*, 1959 [12] F. GRAF/A. LEY, *Art. Apollon*, in: *DNP* 1, 1996, 863–870 [13] K.V. HARTIGAN, *Muse in Madison Avenue. Classical Mythology in Contemporary Advertising*, 2002 [14] B. HEDERICH, *Art. Apollon*, in: B. Hederich (Hrsg.), *Gründliches mythologisches Lexikon* [1770], 1967, 327–347 [15] B. HEDERICH, *Art. Bacchus*, in: B. Hederich (Hrsg.), *Gründliches mythologisches Lexikon* [1770], 1967, 501–522 [16] A. HEISSMEYER, *Apoll und Apollonkult seit der Renaissance*, 1967 [17] W. HOFMAN, *Marsyas*

und Apoll, 1973 [18] K. KÉRÉNYI, *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*, 1953 [19] M. KERN, *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180 bis 1300*, 1998 [20] K. MARANO, *Apoll und Marsyas*, in: B. Guthmüller/W. Kühlmann (Hrsg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, 1999, 283–293 [21] J.F. MILLER, *Virgil, Apollo, and Augustus*, in: J. Salomon (Hrsg.), *Apollo. Origins and Influences*, 1994, 99–112 [22] K.PH. MORITZ, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, in: K.Ph. Moritz, *Werke*, Bd. 2, hrsg. von H. Günther, 1981, 609–842 [23] H. NAUMANN, *Der wilde und der edle Heide (Versuch über die höfische Toleranz)*, in: P. Merker/W. Stammler (Hrsg.), *Vom Werden des deutschen Geistes. FS G. Ehrismann*, 1925, 80–101 [24] W.F. OTTO, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes* [1934], 6.1970 [25] H.W. PARKE/D.E.W. WORMELL, *The Delphic Oracle*, 1956 [26] G. REALE, *Zu einer neuen Interpretation Platons*, 2000 [27] C. SCHEFER, *Platon und Apollon. Vom Logos zurück zum Mythos*, 1996 [28] L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World*

Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«, 1963 [29] K. STIERLE, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, 2003 [30] M. THEUNISSEN, *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*, 2000 [31] D. URBAN, *Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids »Metamorphosen«*, 2005 [32] H. USENER, *Das Weihnachtsfest [1888]*, 2.1911 [33] B. WYSS, *Der Wille zur Kunst*, 1996.

Zitierte Quellen

[34] Novalis, *Schriften*, Bd. 3, hrsg. von R. Samuel, 1968 [35] F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung*, in: F.W.J. Schelling, *Gesammelte Werke*, Bd. 6, hrsg. von M. Schröter, 1928 [36] F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von E. Behler, 1967.

Ulrich van Loyen (München)
 (mit Silke Waltherr (Karlsruhe)
 bei Kap. B.1.2. und B.3.2.)

Ares

(Ἄρης; lat. Mars)

A. Mythos

A. ist der griech. Gott des Krieges. In der röm. Mythol. wird er mit Mars identifiziert. Er ist der Sohn von Zeus und Hera. Die für die europ. Rezeption relevanten Züge und Konfigurationen der Gestalt finden sich in **III** bei Homer, der in der *Ilias* A. als Personifikation von Kriegswut und Verheerung beschreibt. Nicht zuletzt deswegen ist er dem Göttervater der verhaßteste der Olympier (Hom. II. 5,890). Der Krieg unter der grausamen Schirmherrschaft des A. zeitigt die übelsten Auswüchse: ungezügelter Kampfeswut, Regellosigkeit, Abwesenheit von Strategie und Selbstkontrolle. Das negative Profil erhält A. durch seinen leitmotivischen Antagonismus zu Athena, die nicht nur auf der Seite der Achäer kämpft, sondern überdies im Verbund mit Hera zur vorausschauenden Förderin des hellenischen Geschickes wird. A. hingegen, der laut Homer aus Thrakien stammt und den Troern beisteht, verkörpert den Furor des Kampfgetümmels. Im Verbund mit Enyo, der Göttin des blutigen Nahkampfes, taucht er in die Soldateska ein und ergreift **III** den Kämpfern Besitz.

In einer weiteren wichtigen Konfiguration tritt der Kriegsgott in der *Odyssee* auf: Dort bringt der Sänger Demodokos dem Phaiakenkönig Alkinoos und dem bei ihm gestrandeten Odysseus eine Dreiecksgeschichte **III** Gehör, in die A. buchstäblich verwickelt wird (Hom. Od. 8,266–366). Dieser wohnt nämlich heimlich der Liebesgöttin Aphrodite bei, welche ihrerseits mit Hephaistos durch die Ehe verbunden ist. Der Sonnengott fördert den Betrug zutage und informiert den Gatten, der A. und die Gemahlin in flagranti durch ein fein geschmiedetes Netz festsetzt. Hephaistos ruft die übrigen Olympier herbei, und göttliches Gelächter ertönt. Nur dank der Bürgschaft Poseidons werden die Ehebrecher befreit.

Einem Großteil der myth. Überlieferung gilt allerdings die Liebesgöttin als die legitime Gattin des A. Zu Aphrodites und A.' Nachkommen zählen u. a. die zwei Kriegsdämonen Deimos (Furcht) und Phobos (Schrecken), aber auch Eros, Anteros (Gegenliebe) und Harmonia.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die Paarung A./Aphrodite in der legitimen oder illegitimen Variante ist von großer rezeptionsgeschichtlicher Relevanz, weil sich mit ihr die Vorstellung verbindet, Krieg und Liebe (bzw. Vermählung) seien entweder komplementäre Mittel der Konfliktbewältigung [13. 12f.] oder – noch verbreiteter – die Liebe habe den Krieg zu beherrschen oder **III** kontrollieren. So darf Harmonia als sinnfällige Frucht der Verbindung des A. mit der Liebesgöttin gelten, wird sie doch Kadmos, dem Gründer Thebens, zur Braut gegeben (vgl. Hes. theog. 933–937). Dieser hat den Drachen, einen weiteren Nachkommen des A., erschlagen. Dessen ausgesäten Zähnen entwachsen Krieger, die, kaum der Erde entsprungen, dazu übergehen, einander den Garau **III** machen. Nach dem Gemetzel verbleiben die fünf Stammväter der Adelsgeschlechter Thebens, die Spartoi. Harmonia, als Tochter der Aphrodite und des A., verkörpert demnach das personale Komplement, welches die Gründung Thebens vervollständigt und damit die Kultur im Sinne der Errichtung stadtstaatlicher Ordnung ermöglicht (vgl. Plut. mor. 370c–d). Dergestalt erweist sich A. als Objekt der Zivilisierung, deren Instrument die Liebe ist, deren Ergebnisse jedoch prekär bleiben. Nicht zuletzt in diesem Sinne behauptet Agathon in Platons *Symposion*, daß die Liebe (Eros) der Gewalt überlegen sei, wie dies die Geschichte des durch Aphrodite in den Bann gezogenen A. beweise (Plat. symp. 196d, vgl. auch Lukian. dial. deor. 19).

Daß dieser Prozeß auch reversibel ist, umgekehrt Theben die fatale Erbschaft des A. nicht abzuschütteln vermag, verdeutlichen jene griech. Tragödien, die den Sagenkreis dieser Stadt thematisieren. Überhaupt erweisen sich die Thebenstoffe noch bis Statius' *Thebais* als Fundgruben für die mythol. Verarbeitung der A./M.figur. In Aischylos' Stück *Sieben gegen Theben* ringen die beiden Söhne des Oidipus, Polyneikes und Eteokles, **III** die Herrschaft über die Stadt. A. führt den über die Brüder ausgesprochenen Fluch zum Ziel und läßt die Verfeindeten einander niederstrecken. Aischylos' Drama ist, wie **III** später bei Aristophanes in den *Fröschen* heißt, »des Ares voll« (Aristoph. Ran. 1021); der Gott stellt sich nunmehr als Richter, als Vollstrecker des Schicksals dar. In den *Bak-*

chen des Euripides sodann werden Krieg und Rausch, A. und Dionysos einander assoziiert. Am Ende des Stückes sehen sich Kadmos und seine Gemahlin Harmonia durch die Weisung des Dionysos gezwungen, mit barbarischen Heeren und in Drachen und Schlangen verwandelt die Städte Griechenlands heimzusuchen und zu vertilgen. Die furiose Gewalt und ihre Opfer, **III** wie sie den Sagenkreis Thebens durchziehen und sich in der Tragödie abbilden, stehen im Zeichen des A. In den *Phoinikerinnen* schließlich greift Euripides den bei Aischylos behandelten Konflikt um die Thronnachfolge Thebens auf. Um die Überlegenheit des verteidigenden Heeres und das Überleben der Stadt zu erwirken, müsse Kreon – so fordert der Orakelspruch – seinen Sohn Menoikeus opfern, »sein Blut als Spende für das Kadmosland vergießen/wie es der alte Groll des Ares fordert, der/den Tod des erdsproßnen Drachens rächen will« (Eur. Phoen. 932–934).

Der röm. Gott M. wird spätestens seit dem Lectisternium (Götteropfer) anlässlich der Niederlage am Trasumenischen See (217 v. Chr.) mit dem griech. A. identifiziert. Jedoch ist unübersehbar, daß ihm in der Kultur Roms ein ungleich größerer Stellenwert eingeräumt wird, nämlich als Vater der Gründergestalt Romulus und seines brüderlichen Widersachers Remus. Die Episode von der Zeugung der Zwillinge wird von den röm. Dichtern wiederholt aufgegriffen und koppelt die gewalttätige Energie des Kriegsgottes an das sexuelle Begehren [6]: In Variationen liest man zunächst bei Ennius (Enn. ann. 1,29,34–50), sodann bei Ovid (*Ov. fast.* 3,15–26) und Tibull (*Tib.* 2,5,51–57) **III** M.' Vergewaltigung der Vestalin Ilia, auch unter dem Namen Rhea Silvia bekannt. In den früheren Versionen ist Ilia Tochter des Aineias. Diese direkte Genealogie hätte allerdings den Gründungsmythos Roms in die Epoche des Trojanischen Krieges verlegt. Hernach, etwa bei Vergil (*Verg. Aen.* 1,273–76), gehört sie daher in einer realistischeren Zeitenfolge dem Königsgeschlecht von Alba Longa an, welches der trojanische Held nach seiner Ankunft in Latium gegründet hat. Insbesondere bei Tibull und Ovid zeigt sich M. im Akt der Vergewaltigung **III** der Übermacht des Begehrens selbst erfaßt, welches in den Versen der Dichter recht eindeutig mit dem Wirken Cupidos alias Amors (Eros) assoziiert werden kann [6. 86 und 88]. In diesem Sinne erscheinen Liebe und Begehren weniger als Zähmungsmächte der Gewalt, sondern bilden mit dieser ein unheilvolles Amalgam, **III** welchem Rom hervorgeht.

Die Befriedung eines in diesem Sinne fatalen Legats wird noch bei Vergil deutlich, der mit der Herrschaft Octavians das Goldene Zeitalter anbrechen läßt (*Verg. Aen.* 6,791–794) und damit nicht zuletzt die Wirren der Bürgerkriege beendet sieht. In Analogie

zum Hoffnungsträger Augustus stilisiert er in seinem Epos den Helden Aineias beinahe durchgehend als **III** tugendhaften wie frommen Befehlshaber in auffälligem Kontrast zum Rutulerkönig Turnus, der in seinen Kriegshandlungen wiederholt mit dem Wüten des M. in Verbindung gebracht wird (vgl. *Verg. Aen.* 12,331–337). Unter dem Eindruck der röm. Bürgerkriege kann M.' Wirken in Vergils Epos bisweilen mit dem kriegerischen Furor in Verbindung gesetzt und dem blinden Wüten des A. in Homers *Ilias* verglichen werden.

Den betreffenden politisch-historischen Umbilden des 1. Jh. v. Chr. ist ebenso der Eingang von Lukrez' Lehrgedicht *De natura* geschuldet, welches mit einer Apostrophe **III** Venus anhebt und diese inständig aufruft, M. mit ihrem Liebreiz zu betören, damit er sich in ihren Armen zur Ruhe begeben (Lucr. 1,29–40). Der von der Liebesgöttin besänftigte und derart ruhiggestellte »Leiter der Schlachten« wird damit zum rezeptionsgeschichtlich relevanten Präzedenzfall für die Allegorie der Friedenshoffnung. Schon der Homerische Hymnus auf A. brachte das gleiche Anliegen zur Sprache (Hom. h. 8). Auch Ovid greift mehrfach im Rekurs auf die Ehebruchepisode der *Odyssee* die Verbindung beider Götter auf. So heißt **III** in der *Ars amatoria* (*Ov. ars* 2,564), die Leidenschaft habe den Kriegsgott vom Feldherrn (»de duce terribili«) in einen Liebhaber (»amator«) verwandelt. Überdies wird die Episode in den *Metamorphosen* behandelt (*Ov. met.* 4,171–189), wobei die Randstellung des M. nachgerade illustrativ wirkt. Wiederholt begegnet **III** im Verlauf der *Metamorphosen* der kriegerischen Gewalt, personifiziert durch M., in antithetischer Stellung zu konkurrierenden Mächten, die seinen Einflußbereich begrenzen – so zum Dionysischen (vgl. *Ov. met.* 3,531) oder zur Rhetorik (wie im Streit um die Waffen des Achilles). Im Hinblick auf den letztgenannten Aspekt ist die Rede des Aias zu beachten, der das Waffenhandwerk dem Wortgefecht, also der Rhetorik, gegenüberstellt. Letztere verkörpert Odysseus, der lediglich mit »erfundene[n] Worten« handele (»fictis [...] verbis«, *Ov. met.* 13,9).

B.1.2. Bildende Kunst

Die Entwicklung des A.typus in der Bildenden Kunst der Antike – hier summarisch in Malerei und Bildhauerei behandelt – ist treffend **III** skizzieren in der Wandlung eines bärtigen Kriegers in Hoplitenrüstung zu einem wohlgestalteten, unbedeckten Jüngling [5]. Oftmals steht er in Beziehung **III** Aphrodite, **III** schon auf der archaischen Françoisvase (um 570 v. Chr., Florenz, Museo Archeologico), **III** er gleich zweimal zusammen mit der Liebesgöttin auftaucht: einmal mit ihr im Festzug der Götter auf einem Pfer-

dewagen und weiter unten vor ihr kniend. Auszumachen sind dort seine Beinschienen, der Brustpanzer, der Helm, eine Lanze und ein Schild. Das Gesicht ist im Profil festgehalten, mit großen Augen und einem Kinnbart. Während eine solche Darstellung im attischen rot- und schwarzfigurigen Vasenstil weitgehend beibehalten wird, ist eine Änderung der ikonographischen Tradition erstmals im 5. Jh. v. Chr. zu erkennen. Das bekannteste Datum dieser Änderung markiert der sog. *Ares Borghese* (Paris, Louvre [1. 103–110]), dessen Vorlage man auf ca. 420 v. Chr. datiert, den man allerdings auch als *Achilleus-* oder *Paris-Figur* gedeutet hat [2]. Die mutmaßlichen Hunde auf dem Relief seines Helms sprechen möglicherweise für A. als Referenten, wird doch der Hund oder Wolf dem Kriegsgott attribuiert. Abgesehen von Helm und Fußring ist die Figur gänzlich unbekleidet, in typischer Kontraposition, in der Linken hielt sie vermutlich einen Speer, in der Rechten einen Schild.

Das Erscheinungsbild eines nackten Jünglings wird im wirkungsmächtigen, entweder spätclassischen oder frühhellenistischen *Ares Ludovisi* beibehalten (Rom, Thermenmuseum [1. 115–122]), dessen Vorlage man auf die 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. datiert. Er trägt keinen Helm und ist in sitzender Haltung dargestellt, mit angewinkeltem linkem Bein, auf dem beide Arme konvergieren. In der Linken wird der Knauf eines Schwertes sichtbar, an der rechten Seite entdeckt man einen Rundschild. Ungeklärt ist die Herkunft des kleinen Amor, der unter seinen Beinen hervorschaut und auch eine spätere Hinzufügung sein kann. Überdies gehen die Auffassungen nicht nur im Hinblick auf den Urheber auseinander, sondern ebenso hinsichtlich der dargestellten Figur [8].

In der Folge wird die Verbindung zwischen M. und Venus verstärkt betont. Deutlich tritt diese auf einigen Wandmalereien Pompejis (3. Stl., 1. Jh.) zutage, zum Beispiel im Haus des M. Lucretius Fronto, wo auf einer Darstellung M. hinter Venus auftaucht, mit zurückgeschobenem korinthischem Helm, im blauen Gewand. Begleitet werden sie von ihrem Sohn Amor.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur

Ein zentrales Vehikel der Aufnahme und Tradierung heidnischer Mythen im MA ist die Allegorese [12. 65–94]. In den *Mythologiae* des Fulgentius (um 500) erscheint M. in der Ehebruchszene als Verkörperung der Tugend, die durch die fleischliche Lust korrumpiert wird (Fulg. Myth. 2,7). Der Sonnengott, der als erster die Übertretung bezeugt, verdeutlicht, daß das Begehren selbst dem Mutigen zum Verhängnis wird und alsbald Licht kommt. Aufschlußreich ist die geschlechtliche Rollenaufteilung, die M. mit ei-

nem männlich geprägten Tugendbegriff in Verbindung bringt und Venus die Verderben bringende Rolle zuweist. Fulgentius entschärft damit weitgehend die überlieferte Problematik der M.figur. Isidor von Sevilla (Etym. 8,11,50f.; frühes 7. Jh.) vertieft das Rollenverständnis, das Mut und Kampfbereitschaft mit dem männlichen Geschlecht assoziiert. M. repräsentiere virile Tugenden auch im etymologischen Sinn seines Namens, der auf lat. *mas* (»Mann«, »männlich«) verweise. Albricus übernimmt im *Liber Ymaginum Deorum* (12./13. Jh.) die Version des Fulgentius weitgehend [12. 129]. Als Exemplum weiblicher Unzucht figuriert die Ehebruchszene noch bei Jean de Meun (*Roman de la Rose*, 13817–14156 [3. 133]).

Anders gestaltet sich die moralisierende Aneignung jener Episode im anonym erschienenen *Ovide moralisé*; in der abschließenden Allegorese (4,1634–39) erscheinen die in die Intrige verwickelten Figuren den fatalen Mächten zugeordnet, die am Werke sind: Die Zerstörungskraft ist im Ehebrecher M., die Wollust in Venus, das brennende Begehren in Vulcanus (*Phaistos*) verkörpert. Erst das Zusammenspiel der beteiligten Kräfte führt zu der Erkenntnis, daß die Unzucht Tod und Verderben bringt. G. Chaucers Gedicht *The Complaint of Mars* schließlich verschiebt die Perspektive wiederum auf M., der nunmehr als höfischer Ritter die überraschende, durch den eifersüchtigen Sonnengott herbeigeführte Trennung von seiner Herrin im Sprechgestus des *courtly love* (der höfischen Liebe) beklagt. Dabei wird der Ehebruch gänzlich zugunsten des Klagegesangs ausgespart, in dem M. seine leidenschaftliche Verblendung zu erkennen gibt [15. 103–160]; [3].

Neben der Allegorie gilt sodann die Astrologie als Tradierungsweg, über den das Wissen von den ant. Göttern durch das MA hindurch in die Nz. befördert wurde [12. 31–63]. Konstellationen der Gestirne deuteten dabei oftmals auf irdische Ereignisse (vgl. etwa Lucan. 1,658–672). Im späten Hellenismus brachten die Astrologen die Sternbilder sowie die Bewegung der Planeten mit den Temperamenten der unter dem Einfluß der Gestirne stehenden Menschen in Verbindung. Im MA lehrten magische Bücher die Beförderung bzw. Abwehr der sideralen pneumatischen Ausflüsse, der *Picatrix*, dessen arabische Erstversion *Ghāya* im 10. Jh. entstand. Vor diesem Hintergrund ist auf die astrologisch-humorale Auslegung des Ehebruchs im *Ovide moralisé* zurückzukommen. Denn in der Konjunktion der Planeten, durch die superiore Position des M. über der Venus, verändere jene das für sie typische Temperament: »Vénus devient male en revre« (»Venus wird männlich und boshaft«, *Ovide moralisé* 4,1513). So siegt der Krieg über die Liebe und zeitigt in Vulcan gewaltsames Begehren. Zu dieser Lesart paßt auch, daß noch in der medizinischen Lite-

ratur der Renaissance das Auftreten verheerender Syphilisepidemien mit der Verbindung von M. und Venus in Zusammenhang gebracht wird [12. 49]. In *La Divina Commedia* schließlich spielt der Planet M. eine Rolle, wenn Dante seinem Vorfahren im M.himmel begegnet (Par. 16), der die Fehden der florentinischen Geschlechter thematisiert. Wie es schon vorher heißt, habe der heidnische Gott den Blutzoll dafür gefordert, daß die Stadt seine Schirmherrschaft gegen diejenige Johannes' des Täufers eingetauscht habe (Inf. 13,146).

B.2.2. Bildende Kunst

In der Rezeptionslinie der Astrologie stößt man im *Picatrix* (111) auf einen Talisman, durch dessen Bild offenbar die Konfiguration von M. und Venus in den pompejanischen Fresken aufgegriffen wird. Ebendort findet man ihn auch als Löwenreiter, der in der einen Hand ein Schwert, in der anderen ein Menschenhaupt hält. Dieser vielbeachtete Traktat darf als zentrales Reservoir von Bildern und Beschreibungen gelten, über das die arabische Aufnahme ant. Astrologie die westlichen Kulturen zurückgegeben wird [12. 120].

In Wechselwirkung mit genuin textuellen Vorlagen erweist sich sodann eine zweite Rezeptionslinie als tragend, die die Verfestigung auf einen ikonographischen M.typus befördert. Dieser Typ kehrt *mutatis mutandis* in mehreren spätm. Miniaturen wieder und findet einen vorläufigen Endpunkt in der Reliefdarstellung des Agostino di Duccio (1450, Rimini, San Francesco). Dort sieht man die heidnische Gottheit in einem ant. Brustpanzer und Helm, darunter das lange wallende Haar, in der linken Hand einen Schild, in der rechten ein Schwert. M. steht auf einem in Zweipunktperspektive wiedergegebenen Wagen und treibt die Pferde an, die ihrerseits von einem jungen Mädchen an den Zügeln geführt werden. Ein Hund rundet die Szene in der unteren linken Ecke ab. Dieses Sujet kann auf einen Passus in F. Petrarca's *Africa* (3,186–189) zurückbezogen werden, der sich direkt am schon erwähnten *Liber Ymaginum Deorum* und damit indirekt an der für Albricus vorbildlichen Beschreibung in Statius' *Thebais* (7,70) orientiert, einer Beschreibung, der übrigens schon Chaucer folgte (*The Knight's Tale*, 2041–2048). Albricus inauguriert damit über Petrarca und andere Vermittler eine Serie von Illustrationen der moralisch-allegorischen Traktate, die die klassischen Typen weitgehend ignorieren und den Gott in einen Katalog regelmäßiger, bisweilen variierender Attribute stellen: Schwert (respektive Peitsche, Dreschflügel), Rüstung, Wagen, Hund. Derart ausgestattet begegnet man M. noch in einer illustrierten Ausgabe des *Ovide moralisé* (Brügge 1484). Daß indes das sich formierende Sujet nicht nur für den Bereich der Buchillustration Geltung hatte, sondern auch

für großformatige Darstellungen, bezeugt nicht allein das schon erwähnte Relief von Agostino di Duccio, sondern auch ein Fresko des Taddeo di Bartolo (Siena, Palazzo Pubblico), das bereits gegen Anfang des 15. Jh. entstand. Hier begegnet man einem finster dreinschauenden M., der eine dreischwänzige Peitsche schwingt und Flügelgrosse antreibt, die sich seitlich an den Rädern seines Wagens befinden. Unterhalb entdeckt der Betrachter auch einen Hund [12. 143–145; Abb. 42, 74–79].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die Nz. nimmt – in Absetzung vom MA – ein seit dem Ausgang der Antike lediglich mitgeführtes Potential der Konfiguration M./Venus wieder auf. Während in den Ehebruchdeutungen von Fulgentius über Albricus bis hin zu Chaucer der Kriegsgott M. allegorisch entweder als korrumpierte Tugend oder aber als Mitbefänger im verderblichen Spiele der Leidenschaften angesehen wurde, setzt mit dem 15. Jh. eine andere Sicht auf die Allianz beider Gottheiten ein, die fortan nicht mehr notwendigerweise eine Mesalliance ist. Im Sinne des Agathon Platons *Symposion*, des Naturgedichtseingangs bei Lukrez oder der Harmonieandeutung bei Plutarch kann die Verbindung M./Venus im Umfeld des humanistischen Pazifismus zu einem Emblem des Friedens oder der Friedenshoffnung werden (s. o. B.1.1.). Ein bekanntes Zeugnis findet man im *Symposion*-Kommentar *De amore* (1469) M. Ficinos (5,8). Im weiteren wird der aus der Antike, v. a. von Plutarch übernommene Gemeinplatz der *discordia concors* – der Versöhnung der Gegensätze – für die neuplatonische Diskussion des Schönen fruchtbar gemacht, so bei G. Pico della Mirandola (*Commento sopra una canzona de ...* 2,6 [14. 88f.]). Die astrologische Dimension der betreffenden Interdependenz bleibt dabei erhalten, sowohl bei Ficino als auch bei Pico. Somit kann der durch Venus besänftigte M. – wie schon im MA unter astrologischen Vorzeichen bekannt – nunmehr emphatisiert und zum Topos werden, noch in P. Corneilles *Le Cid* (1637/38), wo Chimène erklärt (4,2): »Ce jeune Mars qu'il [i.e. ce discours populaire] loue a su jadis te plaire: / Il possédait ton âme, il vivait sous ses lois [...]« (»Dieser junge Mars, den man lobt, wußte vormals Dir zu gefallen / Er besaß deine Seele und lebte unter deinen Gesetzen [...]). W. Shakespeares Stück *Antony and Kleopatra* (1623) spielt auf diesen Topos eher im Sinne der erwähnten ma. Tradition an, wenn in Antonius ein von der Lust korrumpierter Krieger präsentiert wird.

Zum Gemeinplatz wird schließlich ein im Zuge des humanistischen Bildungsoptimismus forcierter



Abb. 1: Sandro Botticelli, Mars und Venus, 1480–1485, Tempera auf Holz. London, National Gallery.

Gegensatz zwischen den Wissenschaften und den Waffen; bisweilen fordert man einen Übergang von diesen zu jenen, von M. zu Minerva [11. 71–75]. In weiten Teilen Europas geht hingegen die Sorge um, die Jugend könne verweichlichen und sich eher den Künsten als den Kriegskünsten hingeben [7. 124]. Don Quijotes Stellungnahme zu dieser spätestens seit B. Castigliones *Il Cortegiano* (gedruckt 1528) virulenten Debatte wirkt da so verspätet wie sein Votum zweifelhaft: »Yo tengo más armas que letras, y nació, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte [...]« (»Eher weiß ich mich den Waffen zugehörig als der Gelehrsamkeit, und ich wurde ich unter dem Einfluß des Planeten Mars geboren, insofern ich den Waffen zuneige« (M. de Cervantes, *Don Quijote* [1615], 2.6). Pazifismus und Bildungsideal bilden allerdings nur die Gegenseite einer grausamen Allgegenwart des Krieges, der in seiner vermeintlichen Notwendigkeit gesehen, gerechtfertigt und in der Figur des ant. Kriegsgottes versinnbildlicht wird.

Dergestalt wird M. zum Richter und Retter der deprivierten Welt, so in dem z. T. Shakespeare zugeschriebenen Drama *The Two Noble Kinsmen* (5,1), in dem Arcite den »Herrscher der Schlachten« als Arzt umschreibt, der die überbevölkerte Welt zur Ader läßt [7. 122]. Schon in F. Delicados *Lozana Andaluza* (1528, Epilog) begegnet man dem Gott M. als Richter, unter dessen Schirmherrschaft der Autor sein Sittengemälde des röm. Hurenmilieus ins Werk setzt. So antizipiert Delicado mit seinem Text in prophetischer – gleichwohl nachträglich eingefügter – Pose ein Strafgericht, wie es sich in der Plünderung Roms (1527) verwirklichen wird (*Lozana Andaluza* 66).

Die »heilsgeschichtliche« Festschreibung des M. als Agent göttlicher Gerechtigkeit artikuliert sich noch aufs deutlichste im barocken Drama, z. B. in dt.

Friedensspielen nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges. Repräsentativ läßt sich etwa anhand von Stücken wie *Teutscher KriegsAb= und FriedensEinzug* (UA 1650) von S. von Birken zeigen, inwiefern der Krieg, verkörpert in M., keinesfalls als Entsanfter der Hölle einherschreitet, sondern als Entscheidungsgewalt [9]. Dies mag zu der noch im 17. Jh. weit verbreiteten Auffassung passen, daß der Krieg ein letztlich unvermeidliches Übel sei. Das eigentliche Übel indes ist die Zwietracht (*discordia*), hinter der M. häufig in der Emblematik zurücksteht (vgl. etwa D. de Saavedra Fajardo, *Príncipe político-cristiano* 75).

In Kontrast hierzu charakterisiert der von G.E. Lessing wiederentdeckte Barockdichter F. von Logau in seinem Gedicht *Der verfochtene Krieg* M. als einen Gesetzesbrecher, der keine Advokaten benötige, weil er sich ohnehin nehme, was er brauche, und dabei Sprache wie Recht eigenmächtig verdrehe: »Stadt, Land, Mensch und Vieh vernichtet/Ist: des Herren Dienst verrichtet.« In einem weiteren Sinngedicht desselben Verfassers heißt es, Venus in wertvollem Geschmeide und nicht nackt vor M. erschienen wäre, so hätte dieser sie nicht »beliebt«, sondern beraubt. Auch F. Fénelon weist in seinem allerdings christl. motivierten Pazifismus auf das 18. Jh. voraus; konkret bewegt er sich dennoch in topischen Bahnen, wenn er in den *Dialogues des morts* Cheiron dem Achilles den Rat erteilen läßt, »d'invoquer souvent Minerve, dont la sagesse est au-dessus de la valeur emportée de Mars« (»häufig Minerva anzurufen, deren Weisheit der Hitzigkeit des Mars überlegen ist«, 3).

Die Aufklärung schließlich stellt das Projekt des Ewigen Friedens auf eine neue Grundlage, aber die hier Mitwirkenden formieren nur eine von mehreren Stimmen. Noch jener Schriftsteller, der den Krieg aufs schärfste geißelt, nämlich Voltaire, stellt im Artikel



Abb. 2: Piero di Cosimo, Venus, Mars und Amor, um 1505, Tempera auf Holz. Berlin, Staatliche Gemäldegalerie.

»Guerre« seines *Dictionnaire philosophique* fast resignierend und in metonymischer Aufnahme der ma. M.-ikonographie fest: »la guerre est un fléau inévitable. Si l'on y prend garde, tous les hommes ont adoré le dieu Mars« (»Der Krieg ist eine unvermeidliche Geißel. Wenn man einmal darauf achtet, wird man feststellen, daß alle Menschen den Gott Mars angebetet haben«).

B.3.2. Bildende Kunst

Die prominenten M.darstellungen der Renaissance gruppieren den Kriegsgott mit Venus und nehmen damit die in der Antike tradierte Verbindung beider auf. Als eines der bekanntesten Gemälde gilt *Mars und Venus* von S. Botticelli, dessen querrechteckiges Format auf eine Einlassung in einer Wandtäfelung oder einer Hochzeitstruhe schließen läßt (vgl. Abb. 1). Beide Figuren sind einander gegenüber positioniert, mit den Oberkörpern den Außenseiten hin. Venus, in einem weißen Gewand, sitzt halb aufrecht, M. ist nur mit einem schmalen Tuch um die Lenden bekleidet und liegt schlafend auf dem Rücken. Kleine Satyrn spielen mit seinen Waffen, der Rüstung und dem Helm. Als literarische Vorlagen hat Lukrez, Ficino, aber v. a. eine Ekphrasen Lukians benannt, die ein ant. Bildnis Alexanders d.Gr. und Roxanes zur Vorlage hatte. Eine bildliche Inspiration mag Botticelli zudem in einem ant. Sarkophag mit Reliefs von Bacchus (Dionysos) und Ariadne gehabt haben. Vor dem literarischen Hintergrund der Epoche dürfte das Gemälde ikonographisch mit dem Thema des besänftigten Krieges in Verbindung zu bringen sein. In diesem Sinne wäre zu überlegen, ob der in der Obhut der Venus entschlummerte M. den Frieden allegorisch zur Anschauung bringt oder noch im weiteren Sinne das Motto der *discordia concors* (s. o. B. 3.1.) thematisiert wird [14. 89–91]. Da es sich jedoch vermutlich um ein

Hochzeitsbild handelt, wäre konkreter an die Zähmung männlicher Lust als Thema des Bildes zu denken [15. 3–9].

P. di Cosimo nimmt auf seinem Gemälde *Venus, Mars und Amor* (vgl. Abb. 2) diese bildliche Anordnung auf, erweitert sie jedoch um einige Aspekte. Nunmehr erblickt der Betrachter auch die Liebesgöttin unbekleidet und mit Amor im Arm. Zu ihren Füßen turteln zwei Tauben – die eine weiß, die andere schwarz –, und im landschaftlich genauer ausgeführten Hintergrund spielen Putten mit der gänzlich auseinandergenommenen Rüstung des Kriegsgottes. Im Vergleich mit der Komposition Botticellis fällt auf, daß bei Cosimo die Figuren einander nicht mehr berühren, der schlafende M. vielmehr von einem dunkleren Rasenstück eingerahmt und dadurch von Venus (Aphrodite) kompositorisch getrennt wird. Die derart ineinander verschränkten Dreiecke der Liegeflächen, die überdies den Blick den Tauben führen, realisieren auch in der Bildkomposition das Motto der *discordia concors*.

Wie in der Renaissance wird auch im Übergang zu Manierismus und Barock die Allianz von Venus und M. in Malerei und Druckgraphik überaus häufig variiert. Von zentralem Stellenwert für das zugrundeliegende Sujet sind v. a. einige Darstellungen P.P. Rubens', der den von Cosimo und Botticelli wiedergegebenen Moment vorverlegt und die Entkleidung des M., seine »Devestitur« zur Darstellung bringt. In der *Heimkehr vom Krieg* (1610/12, Los Angeles, J. Paul Getty Museum), das Rubens mit J. Brueghel d.Ä. entwarf, steht der Kriegsgott vor der unbekleideten Venus, die in manieristischer Drehung sich an ihm hochreckt und anschießt, ihm den Helm abzunehmen. Putten nehmen ihm den Schild ab und lösen die Sandalen. Fast ausschließlich stellt Rubens M. in ant. Rüstung und mit einem roten Umhang bekleidet dar. M. ist kein nackter Jüngling wie auf den erotischen Dar-

stellungen der Renaissance, sondern ein kräftiger, bärtiger Mann. Unbekleidet und nachdenklich wiederum erscheint er auf einem Hochformat (*Mars*, 1639–41, Madrid, Prado) von D. Velázquez. Einzig den Helm hat der schnurrbärtige Krieger aufbehalten und stützt den Kopf melancholisch auf den Handrücken. Schild und Rüstung liegen vor ihm. Velázquez zitiert hier den geläufigen Gemeinplatz des kriegsüberdrüssigen M.

Die motivische Verbindung von M. und Venus hält sich stabil bis ins Jahrhundert der Aufklärung hinein, z. B. auf einigen Freskendarstellungen G. B. Tiepolos. Auch die allegorischen Friedensdarstellungen finden eine Fortsetzung: Variiert wird hier bisweilen das Detail der Tauben, die nunmehr des öfteren im Helm des M. nisten, bei J. J. Lagrenée (*Mars und Venus*, 1770, Los Angeles, J. Paul Getty Museum). Hier finden wir M. als schüchternen Jüngling, der den Vorhang des Bettes aufzieht und das Licht auf seine Bettgefährtin fallen läßt: »un jeune homme qui fait ici sa première campagne« (»ein Jüngling, der hier seinen ersten Feldzug macht«), wie D. Diderot in seinem *Salon de 1771* (11) spottet.

B.3.3. Musik

Bes. in der höfischen Musik des 17. Jh. ist M. präsent, wobei die bereits genannten Sujets aufgenommen werden und die Rolle der Venus bisweilen durch Amoretten ersetzt wird [10. 110]. So sieht man in einem Ballett (*Le triomphe de l'amour*, 1681) von P. Beauchamps und L. Pécourt mit Musik von J.-B. Lully die Liebe über M. triumphieren. In einer Tafelmusik von J. Ph. Krieger finden sich Krieg und Frieden in *Mars und Irene* (1692) thematisiert – seit der Antike gilt die Hore Eirene als Personifikation des Friedens. Dieses Sujet findet einige Reprisen. Auch Beauchamps'/Lullys Ballet wird wiederholt im 18. Jh. aufgegriffen, wobei erneut M.' Liaison mit Venus in den Mittelpunkt rückt, so bei einem »heroischen Ballett« von A. Campra mit dem Titel *Les amours de Mars et de Venus* (1712). Auch hier feiert man – wie aus dem überlieferten Prolog hervorgeht – die ersehnte Rückkehr des Friedens, und man wird dies mit dem in den letzten Zügen liegenden Spanischen Erbfolgekrieg in Verbindung bringen dürfen. In einem Maskenspiel J. Drydens mit der Musik D. Purcells (*The Secular Masque*, 1700) hingegen ist M. als Personifikation des Krieges auf die engl. Bürgerkriege zu beziehen; daher kann ihm in Momus' Gegenrede angeraten werden: »The sword within the scabbard keep, and let mankind agree« (»Behalte das Schwert in der Scheide und laß' die Menschheit Eintracht finden«).

Anders als in dieser topisch stabilen Überlieferungslinie beschäftigt sich eine Zarzuela P. Calderóns

mit dem Adonis-Mythos, in dem seinerseits M. als gehörnter Gatte der Venus auftritt: *La púrpura de la rosa*. Der Text wurde zunächst von J. Hidalgo vertont (1659), sodann auch von T. de Torrejón y Velasco, der ihn 1701 in Lima als erste amerikan. Oper auf die Bühne brachte.

B.4. Moderne

Ein auf die Antike bezogener Passus aus J. G. Herders *Briefen zur Beförderung der Humanität* (6,67) eignet sich als Motto der europ. Rezeptionsgeschichte des A./M.: »Seine Statue ist selten, und wo sie dafür hält, wird sein Ansehen durch Ruhe oder durch Amor und Venus gemildert. Die nackte Idee eines Kriegers kann als ein unbestimmter Begriff kein hohes Ideal geben.« Es scheint sich darin auch die bereits konstatierte spärliche Rezeption dieser myth. Figur in der Moderne anzukündigen [10. 110], nicht zuletzt deswegen, weil sich das Pathos des Kriegers angesichts avancierender Fernwaffensysteme grotesk zu verzerrern droht, aber auch, weil der Mensch selbst als »Fortsetzer der Politik« zunehmend entlarvt wird. Die moralische Idealisierung des Krieges durch den Bellizismus des Epochenumbruchs – v. a. im Zuge der Befreiungskriege, die gegen die napoleonische Besatzung angestrengt werden – sowie durch den Faschismus des 20. Jh. steht somit quer zu den ebenfalls verbreiteten Darstellungen seiner niederen Wirklichkeit und Absurdität, die schon Voltaire gegeißelt hatte. Auffallend selten wird der Krieg in der myth. Figur des A./M. abgebildet. In der politischen Allegorie taucht er mitunter auf, so in einer »scherzhaften« Flugschrift Jean Pauls mit dem Titel *Mars' und Phobus' Thronwechsel im Jahre 1814*. Hier, in der Beschreibung eines Maskenspiels auf einem Sylvesterball, personifiziert M. die Völkerallianz gegen die napoleonischen Heere und beschwört im Geist der Zeit die Erhabenheit dieses Unternehmens, »worin die moralische Macht der Ideen die verschiedene Macht der Waffen ausgleichend nach einem Ziele richtet« (Vorrede). Allerdings kommt sodann im Festakt der Kriegsgott selbst gar nicht zu Wort, sondern sein närrischer Herold, der die Kriegshandlungen der frz. Feinde ebenfalls in Rekursen auf martialische Mythol. ironisiert. In E. T. A. Hoffmanns *Automate* (in: *Serapions-Brüder*, 1819) sieht sich eine der Hauptfiguren in einem Danziger Kabinett plötzlich einem M.automaten gegenüber, der akustisch wie optisch nur grotesk-kakophonische Eindrücke zu erzeugen vermag. Und G. W. F. Hegel verweist in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (3,3) auf den in flagranti ertappten M., um die Lächerlichkeit der homerischen Götter deutlich zu machen.

Andererseits ist dieser verzerrende Bezug auf M. nicht allein dominierend: So porträtierte der ital. Bild-

hauer A. Canova Napoleon höchstpersönlich als siegreichen A. (1803–1806, London, Apsley House) und unterstrich damit die Hoffähigkeit der »martialischen Mythol.«, und auch J.-L. David bewegte sich mit *Mars von Venus und den Grazien entwaffnet* (1824, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts) in thematisch erschlossenen wie seriösen Bahnen. Dennoch ist aufschlußreich, daß in allegorischen Darstellungen des 19. und frühen 20. Jh. mitunter der offene mythol. Bezug vermieden wird, so auf A. Kubins *Graphik Der Krieg* (1901/02). Dort sind die allusiven Referenzen eher zu erraten, ebenso wie in G. Heyms Gedicht mit gleichem Titel (1911). Heym schenkt allerdings dem »Lenker der Schlachten« in einem Sonett des *Marathon-Zyklus* (postum 1914) seine ganze Aufmerksamkeit.

Im 20. Jh. sind zunächst – ausgehend vom Erbe H. G. Wells' – die in der Science-Fiction statthabenden zahlreichen Invasionen vom Planeten M. nicht zu übersehen, mit denen das martialische Übel auf ein heteronomes Anderes übertragen wird, was in der engl. Bezeichnung *alien* einen angemessenen Ausdruck findet. Zumindest Wells hatte in *War of the Worlds* (1898) den mythol. Bezug seiner Zerstörungsphantasie noch explizit gemacht. Schließlich geistert M. noch durch pazifistische Schriften sowie durch Kriegsliteratur, so etwa in É. Chartiers Streitschrift *Mars ou la Guerre jugée* (1921) oder in einer Erzählung E. Langgässers (*Mars*, 1932).

Eine neue Wendung der M.rezeption stellt jedoch zweifellos der posthum veröffentlichte autobiographische Roman *Mars* von F. Zorn dar (1977). Dessen Protagonist betreibt erzählend die Anamnese seiner Krebskrankheit, die ihn in Konfrontation mit seinem unglücklichen Leben zwingt; diese führt zu einer schonungslosen Abrechnung mit der wohlhabenden Zürcher Gesellschaft, in deren »degenerierten« Charakter er den Ursprung seiner Krankheit sieht. So setzt die Krankheit in ihm einen kriegerischen Furor frei,

der ihn in den »Zustand des absoluten Krieges« versetzt und dem Kriegsgott M. anverwandelt: »Der Haß und die Verzweiflung in mir hören nicht mehr auf. Sie sind wie ein Vulkan, der in mir explodiert und nie mehr erlöschen kann, solange ich noch lebe.«

→ *Aphrodite; Athena*

Forschungsliteratur

- [1] I. BECK, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik, 1984 [2] Ph. BRUNEAU, L'Arès Borghèse et l'Arès d'Alcamène de l'opinion et du raisonnement, in: L. Hadermann-Misguich et al. (Hrsg.), *Rayonnement grec*, FS Ch. Delvoye, 1982, 177–199 [3] J. M. DEAN, Mars the Exegete in Chaucer's *Complaint of Mars*, in: CL 41, 1989, 128–140 [4] F. ZOELLNER, Sandro Botticelli, Bilder des Frühlings und der Liebe: Die mythologischen Gemälde, 1998 (<http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/zoellner/botticelli-fruehling.htm>) [5] A. FURTWÄNGLER et al., Art. Ares, in: ALM 1.1, 1886, 477–493 [6] H. A. GLASER, Roma Amor, in: R. Galle et al. (Hrsg.), *Städte der Literatur*, 2005, 79–97 [7] J. HALE, Die Kultur der Renaissance in Europa, 1994 [8] Sr. LATTIMORE, Ares and the Heads of Heros, in: AJA 83, 1979, 71–78 [9] H. LAUFHÜTTE, Der gebändigte Mars. Kriegsallégorie und Kriegsverständnis im deutschen Schauspiel um 1648, in: H.-J. Horn et al. (Hrsg.), *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur*, 1981, 121–135 [10] E. M. MOORMANN et al., Art. Ares, in: LaG, 1995, 106–110 [11] M. OSTERRIEDER, Das wehrhafte Friedensreich. Bilder von Krieg und Frieden in Polen-Litauen (1505–1595), 2005 [12] J. SEZNEC, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance, 1990 [13] J.-P. VERNANT, Introduction, in: J.-P. Vernant (Hrsg.), *Problèmes de la guerre*, Grèce ancienne, 1968 [14] E. WIND, Pagan Mysteries in the Renaissance, 1980 [15] CH. WOOD, Chaucer and the Country of the Stars. Poetic Uses of Astrological Imagery, 1970.

Jan-Henrik Witthaus (Duisburg-Essen)

Argonauten s. Iason und die Argonauten

Ariadne

(Ἀριάδνη, lat. Ariadna)

A. Mythos

Die kretische Königstochter A. gehört zu den am meisten oszillierenden Frauenfiguren der antiken griech. Mythologie. Von anderen Heroinnen unterscheidet sie sich dadurch, daß sie seit den frühesten Epen ■■■ folgenreichsten durch ihr doppeltes Liebesverhältnis definiert wird: einerseits zum Heros Theseus, der dank ihrer Hilfe eine lebensgefährliche Heldentat siegreich beenden kann und sie dann verläßt, andererseits zum Gott Dionysos, der – so Homer (Hom. Od. 11,324f.) – ihren Tod veranlaßt und – so Hesiod (Hes. theog. 947–949) – ihre Unsterblichkeit bewirkt. Dadurch wird sie ■■ einem Prototyp der verlassenen Frau, der jedoch dionysische Unsterblichkeit zuteil werden kann. In ihrem Liebeschicksal wechseln sich Erfüllung und Leid ab, ohne daß die Ursache für ihr Glück oder Unglück eindeutig festgelegt ist oder mit Notwendigkeit ein glückliches Ende erreicht wird. Dionysos wird in der Tradition zunächst als ihr erster, vorwiegend aber als ihr letzter Liebhaber gekennzeichnet. Die von ihren beiden Liebhabern abhängige Mobilität A.s beschränkt sich auf die Inselwelt des südöstlichen Mittelmeerraums: Von Kreta gelangt sie nach Dia oder Naxos (zuweilen bis Zypern). Athen, den Herkunftsort des Theseus, erreicht sie nie. Verhindernd wirken dabei Artemis, die A. auf Dia tötet, oder Athena, die Theseus befiehlt, A. auf Naxos zurückzulassen. Als ihre göttliche Schutzpatronin fungiert die (zyprische) Liebesgöttin Aphrodite.

Genealogisch determiniert ist A. durch ihren Vater Minos, ihre Mutter Pasiphaë, ihre Schwester Phaidra und ihren Halbbruder Minotauros. Für den Tod dieses Bruders ist sie durch ihre Unterstützung des Theseus ■■■ mitverantwortlich. Weibliches Erbteil ihrer Familie ist die Tendenz zu unterschiedlich transgressivem, exzeptionellem Ehebruch: Pasiphaë vollzieht ihn mit einem Stier (griech. *tauros*) und gebiert den Stiermenschen Minotauros; Phaidra begehrt als spätere Ehefrau des Theseus ihren Stiefsohn Hippolytos; und A. selbst verläßt – nach der früheren Variante des Mythos – einen Gott, um einem Menschen zu folgen. Der Name der A. verweist, analog zu dem ihrer Mutter und ihrer Schwester, auf den Glanz der nächtlichen Gestirne, ■■ wie auch der Name Asterios ihren Bruder Minotauros als »Sternenmann« bezeichnet. Aber nur A. (oder ihre Krone bzw. ihr Kranz) wird selbst ■■ den Sternenhimmel versetzt.

Wie im Falle der anderen Mitglieder ihrer Familie spiegeln sich in ihrer Geschichte frühe kulturelle Beziehungen, aber auch gewaltsame Konflikte zwischen Kreta und Athen. Der v. a. auf Kreta wirkende Athener Baumeister und Erfinder Daidalos, der legendäre Architekt des Labyrinths, in dem der Minotauros nach dem Willen des Minos gefangengehalten wird, baut für A. einen Tanzplatz (Hom. Il. 18,591f.), wodurch sie als myth. Tänzerinnenvorbild markiert ist. Der Faden der A., ein Wollknäuel, das eine Gruppe von Tänzenden beim Reigen verbindet, ist bis heute sprichwörtlich geblieben, da Theseus nach der Ermordung des Minotauros mit Hilfe dieses Fadens den Ausweg ■■■ dem Labyrinth findet. Als von Theseus Verlassene wird A. zum Modell der über männliche Untreue und Undankbarkeit klagenden Frau. Als privilegierte Gattin des Dionysos wird A. – ob als vom Gott erweckte verlassen Schlafende oder als ekstatisch mit ihm Triumphierende – zum Prototyp der erotisch attraktiven, seligen Bakchantin.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Tanz

Homer stellt im Falle der A. eine besonders späte Rezeptionsstufe dar. Zu ihrer Vorgeschichte gehört wahrscheinlich die in mykenischer Linear-B-Schrift bezeugte »Herrin des Labyrinths«, die auf Kreta (wie Dionysos) mit Honigopfern verehrt wurde [7.165]; [14.91–94]. Spekulative Deutungen, die in ihr eine ursprüngliche Vegetationsgöttin erkennen wollen, z. B. [38.23], repräsentieren allerdings eine überholte Forschungsposition. Der für sie in Knossos gebaute Tanzplatz, auf dem gemeinsame Reigen von jungen Männern und Mädchen mit vorwärts und rückwärts kreisenden Tanzbewegungen veranstaltet wurden (Hom. Il. 18,590–602), kennzeichnet ihre hohe Stellung und verweist wohl auf das (hier ungenannt bleibende) Labyrinth (zu A.s traditioneller Assoziation zu Kulttänzen vgl. [18.127f.]). Homer unterstreicht im Rahmen einer Ekphrasis deren Vorbildfunktion für Darstellungen auf dem von Hephaistos für Achilleus geschmiedeten Schild. A.s zweite und letzte Erwähnung bei Homer (Hom. Od. 11,321–325: Dionysos sieht A. in der Unterwelt) assoziiert sie mit Theseus und Dionysos, wobei Dionysos als ihr erster Liebhaber

vorausgesetzt ist (so auch Epimenides, FGrH 457 F 19; Eur. Hipp. 339), den sie zugunsten des Theseus verläßt und auf dessen Zeugnis hin Artemis sie auf Dia tötet [38.23]; [14.93–95] (dagegen: [19.66]; [36.19]). Erstmals bei Hesiod (fr. 298) bezeugt ist, daß Theseus sie seinerseits verläßt, und zwar zugunsten einer anderen Frau (dort Aigle genannt), sowie daß sie als Gattin des Dionysos durch Zeus immortalisiert wird (Hes. theog. 947–949). Zur frühen (kretischen) Tradition gehört auch das »Geschenk«, mit dem Dionysos A. auf Kreta verführt (FGrH 457 F 19) und das als der goldene Kranz identifiziert wird, den A. an Theseus weitergibt und ihr ihm den Weg im Labyrinth erleuchtet (vgl. Eratosth. Katasterismoí 5; Hyg. astr. 2,5).

In der archaischen und klassischen griech. Dichtung ist A. nicht überliefert, auch nicht als Tragödienfigur, doch hat Euripides sie wohl in seine Behandlung des Theseusstoffes einbezogen; bei ihm wird auch der »umhergetragene« Faden erstmals erwähnt (TGrF 5.1, fr. 386aa). Zeitgleich wurde die Geschichte A.s in ihren Bezügen zu Theseus und Dionysos bei Pherekydes geschildert (so ein kaiserzeitliches Homerscholion, FGrH 3 F 148). Hier (vgl. Diod. 4,61) sind die Übergabe des Fadens an Theseus und A.s Anweisungen zu seinem Gebrauch im Labyrinth erstmals literarisch greifbar, ebenso Athenas Befehl ■■ Theseus, A. zu verlassen, Aphrodites Tröstung durch das Versprechen einer Ehe mit Dionysos, die Epiphanie des Gottes vor A. und die Verstirnung des ihr von ihm geschenkten goldenen Kranzes. Die Modellhaftigkeit der sexuellen Verbindung von Dionysos und A. ist in der schriftlichen Überlieferung zuerst im 4. Jh. belegt (Xen. symp. 9), als pantomimische Vorführung bei einem Gastmahl des Sokrates. Daß A.s kultische Verehrung ihren liminalen Zustand als Schlafende (von Theseus Verlassene und von Dionysos ■■■ Findende) zum Anlaß nehmen konnte, ist im 3. Jh. für Naxos bezeugt (ritueller Tanz für A. an einer Silen-Quelle, Kall. fr. 67,13f.). Andere hellenistische Zeugnisse dokumentieren A. als literarisches Exemplum, entweder in anderen myth. Zusammenhängen – bei Jasons (Ia- ■■■ und die Argonauten) Verführung der Medea (Apoll. Rhod. 3,997–1004; vgl. bereits als Modell der Phaidra: Eur. Hipp. 339) – oder für eine von einem Mann »vergessene« Frau (Theokr. 2,45f.).

Dieses Verfahren bestimmt auch den Umgang der lat. Dichter des 1. Jh. v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr. mit A. (als auf andere Mythen bezogenes Exemplum: Catull. 64; Sen. Oed. 488–502; als lebenspraktisches Modell: Prop. 1,3; die schlafende A.; Ov. am. 1,7; die betrogene A.). Für die weitere Rezeption ist die Umformung der früheren Tradition und die psychologisch amplifizierende Ausgestaltung bei Catull und Ovid von zentraler Bedeutung [3.75–81]; [34]; [1], v. a. durch ihre Darstellung der klagenden A. (Catull.

64,98; 64,125; 64,132–201; Ov. epist. 10; Ov. ars 1,529–535) und der anschließenden hochzeitlichen Erscheinung des Gottes mit seinem Thiasos (Catull. 64,251–264; Ov. ars 1,535–562), aber auch durch eine konzise Zusammenfassung von A.s Geschichte zwischen Labyrinth und Verstirnung (Ov. met. 8, 169–182) und durch den Gedanken, daß A. sich als zum zweiten Mal Verlassene imaginiert, von Bacchus (Liber), der sie jedoch zur Göttin Libera macht (Ov. fast. 3,459–516). Dazu gehört nicht zuletzt auch die affektive Charakterisierung der A., und zwar durch *furors* (Catull. 64,54) wie Zorn und Sorgen, Selbstmitleid und Todesangst, Vorwürfe und Verwünschungen bis hin zu trotzig festgehaltener Liebe ■■ Theseus, dessen analoge Gefühle (vgl. Paus. 9,40) als Erklärung für sein Vergessen dienen, bei der Heimkehr nach Athen das ominöse schwarze Segel auszutauschen. Der deshalb vollzogene Selbstmord von Theseus' Vater Aigeus (Diod. 4,61; Paus. 1,22) wird als Erfüllung von A.s Rache gedeutet (Catull. 64, 200–248).

Für die frühere, zeitgenössische und spätere Bildtradition von A.s Geschichte ist ■■ bezeichnend, daß sie bei Catull in Form einer (als Epyllion fast die Hälfte des Gedichts 64 ausfüllenden) Ekphrasis eines Bildwerkes erscheint, eines kostbaren Stoffes, der bei der Hochzeit von Peleus und Thetis das Ehebett bedeckt. Ähnlich signifikant ist der Vergleich der verlassenen A. mit einer statuarischen (Catull. 64,61: »effigies bacchantis«) oder vom Gott in rasche Bewegung versetzten (Ov. epist. 10,48: »concita Baccha«) Mänade, so als sei sie schon vor der Erscheinung ihres göttlichen Bräutigams für seinen Orgasmus prädestiniert.

Weitere Varianten von A.s Geschichte finden sich bei kaiserzeitlichen Mythographen, so bei Diod. 4,61 und 5,51 (Dionysos' Befehl, A. ■■ verlassen, in Theseus' Traum), Apollod. epit. 1 (vier Kinder der A. von Dionysos), Hyg. fab. 43 (Heirat von Theseus und Phaedra nach dem Verlassen der A.). Die ausführlichsten antiken Kompilationen der A.tradition stammen aus dem 2. Jh. (Plut. Thes. 19–23) und 5. Jh. n. Chr. (Nonn. Dion. 47,265–469; 48,969–973). Nur bei Plutarch (Plut. Thes. 20) überliefert sind A.s Freitod durch Erhängen, ihre Heirat mit dem Dionysospriester Onaros auf Naxos, Oinopion und Staphylos als A.s Söhne von Theseus (nicht von Dionysos), der Tod der schwangeren A. auf der Insel Zypern und ihr dortiger Kult als Aphrodite Ariadne, A.s kultische Verdoppelung auf Naxos in die Gattin des Dionysos (mit Freudenfesten) und die ■■■ Theseus Verlassene (mit Trauerritten). Variationen einer hellenistischen Überlieferung (Kall. h. 4,307–313) sind die Weihung einer von A. erhaltenen Aphroditestatue durch Theseus auf Delos (vgl. Paus. 9,40) und der dort aufgeführte Kranichtanz (griech. *gennos*), der die gewun-

denen Labyrinthgänge darstellt (Plut. Thes. 21). Zu Systematisierungsversuchen der divergierenden A.-tradition zwischen Homer und Plutarch vgl. [4. 98–120]; [10. 114–116]; [18. 124–128]. Kaiserzeitliche griech. Autoren wie Pausanias, Longos und Philostrat bezeugen darüber hinaus die häufige Darstellung der A. in zeitgenössischen und älteren Bildwerken (s. u. B.1.2.).

B.1.2. Bildende Kunst

Die gesicherte Bildüberlieferung zu A. beginnt etwa zeitgleich mit den frühgriech. Epen. Akzentuierung und darstellerische Deutung weichen jedoch von den literarischen Zeugnissen erheblich ab, so daß von einer selbständigen Gestaltung der Bildmotive auszugehen ist. Zuerst ist A. im Zusammenhang mit 'Theseus' kretischem Abenteuer seit dem 7. Jh. sicher belegt. Ob bereits ein minoischer Goldring des 2. Jahrtausends aus dem mykenischen Tiryns Fadenübergabe und gemeinsame Schiffsfahrt von Theseus und A. dokumentiert [29. 27–36 mit Abb. 29 und 31], ist ungewiß. Zu den ältesten Zeugnissen gehören ein tarentinisches Weiherelief aus Terrakotta in Basel, das A. bei der Fadenübergabe an den durch Liebesgestus designierten Theseus zeigt [16. Abb. 1], und eine Reliefamphora ■■■ Theben [16. Abb. 3] mit dem kretischen Kampf des Theseus, wobei A.s Faden von der Reihe der jugendlichen Athener bis zum 'Minotaurus (hier mit Stierleib und Menschenkopf) reicht. Das Motiv der Anwesenheit der A. (mit Wollknäuel bzw. Faden als Attribut) beim Kampf gegen den Minotaurus (sonst immer mit Stierkopf und Menschenleib) bleibt auch im 6. Jh. für die A.-darstellungen (z. T. mit Namensbeischrift) bestimmend [19. Taf. 1–2, Abb. 1–6]. Eine narrative Verdichtung bietet die Françoisvase [16. Abb. 5], auf der A. die tanzenden Athenerkinder, von Theseus als Kitharöden angeführt, mit Garnknäuel und Kranz empfängt (zu A. mit leierspielendem Theseus vgl. auch die Kypseloslade in Olympia, Paus. 5,19).

Auf Symposionsgefäßen der schwarzfigurigen Vasenmalerei sind jedoch im 7. und 6. Jh. (frühestes Beispiel [13. 35, Abb. 1–2]) auch Darstellungen des 'Dionysos überliefert, die ihn in Gemeinschaft mit einer bräutlichen Frau (ohne Namensbeischrift, mit oder ohne Kranz, zuweilen mit zwei Kindern auf dem Arm) zeigen, ihr gegenüberstehend oder -sitzend, mit ihr auf einem Wagen fahrend oder auf einer Kline liegend, oft vom dionysischen Thiasos umgeben [16. Abb. 13–15]; [36. Abb. 1, 3, 5, 7, 9]; [39. Taf. 5]. Die in der Forschung häufig (zuletzt [36]) vorgenommene Identifizierung dieser weiblichen Figur mit A. bleibt ungesichert (zum Problem vgl. [39. 27 f.]); die Darstellungen dokumentieren eher den Prototyp ei-

ner dionysischen Braut, der auch auf eine Jungverstorbene verweisen kann [13. 28].

Erst in der rotfigurigen Vasenmalerei seit Beginn des 5. Jh. ist A.s doppeltes Liebesverhältnis zu Theseus und Dionysos (in dieser Reihenfolge) dokumentiert (vgl. auch die Wandgemälde im ältesten Dionysosheiligtum Athens, Paus. 1,20), wobei Bilder einer kummervollen oder klagenden A. vollständig fehlen. Eine besonders lang dauernde Karriere erreichte das Motiv der von Theseus verlassenen, schlafenden A., das durch Darstellungen des ermordeten 'Herakles-Gegners Alkyoneus und schlafender, von Satyrn ('Silen, Satyr) sexuell bedrängter Mänaden präfiguriert ist [21. Abb. 1–2]; als Tote ist A. dabei nirgends zu identifizieren (allerdings stellte ein Gemälde des Polygnotos in der Lesche der Knidier in Delphi sie in der Unterwelt dar [Paus. 10,29]). Das früheste Beispiel, eine Weinschale in Tarquinia [39. Taf. 1,2], zeigt Theseus, wie ihn 'Hermes vom Lager der A. wegführt, die unter einem eindeutig auf Dionysos vorausweisenden Weinstock schläft. Hier wie in den späteren Bildvariationen wird A.s erotische Attraktivität und Status als Dionysosbraut betont (auch durch Hinzufügung von 'Eros oder 'Aphrodite).

Dies gilt ähnlich für die von Dionysos aufgefundene wache A., wie bei der suggestiven Darstellung auf einer Berliner Hydria des frühen 5. Jh. aus Vulci [39. Taf. 4], der Wegführung des Theseus durch 'Athena und der A. (erste überlieferte Namensbeischrift) durch Dionysos, letzteres in tänzerisch wirkender Bewegung (vgl. im 4. Jh. die von Theseus abgewandte und Dionysos verführerisch zugewandte, statuarisch sitzende A. auf einem attischen Krater in Berkeley [3. 106, Abb. 16b]). Signifikant ist in dieser bis in die Spätantike, ja bis in die Moderne reichenden Tradition v. a. die Behandlung des über oder hinter den – zuweilen zurückgebogenen – Kopf erhobenen rechten oder linken Armes der A. Diese (im Schlafen und Wachen, im Liegen und Stehen dokumentierte) Haltung verbindet A. ikonographisch (was in der Forschung bisher fast unbeachtet blieb) mit ekstatisch tanzenden oder erschöpft schlafenden Satyrn und Mänaden, seit dem 4. Jh. auch mit dem trunkenen oder lasziv bei ihr lagernden jugendlichen Dionysos (z. B. auf dem Bronzekrater aus Derveni [3. 108–111]). Besonders explizite erotische Darstellungen von A. mit Dionysos (Brustberührung, Kuß, Nacktheit der Partner) sind v. a. in der unter- und mittellitalischen sowie der etruskischen Vasenmalerei überliefert (vgl. z. B. [39. Taf. 8,2]), wobei auch hier die (in Mysterienkulten präfigurierte) Modellhaftigkeit einer Dionysosgeliebten, ja des Gottes selbst mitzuschwingen scheint [14. 288–296], die nicht auf eine Mythenrepräsentanz reduzierbar ist. Daß eine solche Prototypik auch den nichtkultischen Bereich einschließen konnte, ist lite-

rarisch vom 4. Jh. v. Chr. (Xen. symp. 9) bis zur röm. Liebeslegie (Prop. 1,3) bezeugt.

Im röm. Imperium ist A. auf allen Bildträgern ubiquitär vertreten (literarisch kanonisch geworden durch Philostr. imag. 1,15; vgl. [39. 242–247]), wobei die sichere Überlieferung bis ins christl. west- und oström. Reich des 5. Jh. n. Chr. (zeitgenössisch zu Nonnos) reicht. Rezeptionsgeschichtlich am folgenreichsten wurde die Einzelskulptur einer (mit dem linken Arm den geneigten Hinterkopf stützenden und den rechten Arm an ihn beugenden) schlafenden A. (röm. Kopien nach einem griech. Original des 2. Jh. v. Chr.; vgl. dazu [39]). Ähnliche Darstellungen der A. während ihrer Übergangsphase von Theseus ■■■ Dionysos finden sich auch in der Kleinkunst, z. B. auf Münzen, Gemmen oder Kämmen, Bronzebeschlägen von Möbeln oder Schiffen sowie in narrativem Zusammenhang mit dem sie verlassenden Theseus (nach wie vor ohne eine sie ersetzende neue Theseusgeliebte) und dem sie auffindenden Dionysos in der Wandmalerei von Tempeln und Villen (überliefert v. a. aus Pompeji, literarisch im antiken Roman: Longos 4,3,2) und auf Mosaiken (dort zum Teil mit dem Labyrinth [3. 140–144 mit Abb.]), deren Provenienz das gesamte röm. Weltreich bis nach Spanien, Germanien, Georgien, Syrien und Nordafrika umfaßt (vgl. dazu [39] mit Abb.). Zuweilen ist jetzt auch die trauernde A. bezeugt (z. B. [16. Abb. 33]).

Auf denselben Bildträgern, inklusive (selten überlieferten) Textilien (wie dem bei einer christl. Grablage verwendeten Wandbehang in der Abegg-Stiftung ■■■ dem 4. Jh. n. Chr. [3. 157 mit Abb.]; [39. Taf. 49,1]; vgl. literarisch Catull. 64), sowie in der Reliefkunst v. a. auf (oft für Frauen bestimmten) Sarkophagen [3. 146–156] ist auch die innige Gemeinschaft des Dionysos mit einer bräutlichen Frau dokumentiert (vgl. das Fresko in Pompejis Mysterienvilla; zum Problem der Identifizierung [3. 135 f.]), wie schon in der griech. Vasenmalerei. Hierbei ist wohl ebenfalls von einer dionysischen Modellhaftigkeit auszugehen, die – analog zur rotfigurigen italischen Vasenkunst des Hellenismus – ein seliges Jenseits einschließt (dagegen: [39. 224 f.]). Auch die inschriftlich als Hochzeit (griech. *hyménaiós*) gekennzeichnete Darstellung eines von Thiasoten umgebenen dionysischen Paares (wie auf dem Tricliniummosaik einer mit jüdischem Ritualbad ausgestatteten, im 4. Jh. n. Chr. durch Erdbeben zerstörten röm. Villa in Galiläa) ist wohl nicht als direkte Repräsentanz der myth. Ehe von Dionysos und A. zu interpretieren (anders [32. 61 f. mit Abb. 46]), sondern verweist eher auf kultische Bezüge zu Dionysosmysterien, die auch sonst in dieser Villa und ebenso auf anderen kaiserzeitlichen Mosaiken, Wandfresken oder Sarkophagen evoziert werden.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Theologie, Literatur und Philosophie

Die griech. und lat. patristische Literatur des 3.–5. Jh. bediente sich der Labyrinthvorstellung und der damit verbundenen antiken Überlieferung in allegorischer Form, v. a. im Rückgriff auf Vergils Charakteristik des Labyrinths als Haus des »inextricabilis error« (Verg. Aen. 6,27). Für Hippolytos von Rom, Ambrosius und Augustinus ließen sich Welt und Menschenseele als Labyrinth eines solchen »unentwirrbaren Irrtums« verstehen [12. 120], das der Erlösung bedarf. Da 'Daidalos und nicht (die ungenannt bleibende) A. bei Vergil das Irrgangrätsel löst, wird sie verzichtbar und taucht bei diesen und anderen spätantiken christl. Autoren nur selten auf; als *impudica mulier, patris proditrix* und *fratris interemptrix* (»schamlose Frau, Verderberin des Vaters und Mörderin des Bruders«) wird sie im 3. Jh. verurteilt (Lact. inst. 10,8 f.), ebenso wie der Gott Liber, der von *turpissima libido* (»schändlichster Begierde«) zu ihr besiegt wurde [3. 160]. Bei der Interpretatio Christiana von 'Theseus als Christus und des *artifex* (»Schöpfer«) Daedalus als Präfiguration Gottes seit dem 4. Jh. (z. B. durch den kappadokischen Bischof Gregor von Nazianz) bleibt für A. nur die Rolle des tanzenden hübschen jungen Mädchens übrig [6. 67]; auch für Prudentius kann allein der verborgene Gott, nicht die heidnischen Götter, Führer durch das Labyrinth des Wissens sein [6. 77]. A. ist hier ebenso entbehrlich wie bei Hieronymus (Hier. comm. in Ezechielem 14), für den nur Christus' *misericondia* durch den Heiligen Geist »des Hauses tückischen Wirrwarr löst« (»dolos tecti ambagesque resolvit« = Verg. Aen. 6,29, dort Daedalus' Kunst zugeschrieben). Analog dazu wird im 6. Jh. bei dem nichtchristl. Neuplatoniker Olympiodoros ■■■ Alexandria (comm. in Plat. Gorg. 211) der A.faden mit der Macht Gottes analogisiert, wie der 'Minotaurus mit dem Tierischen im Menschen.

Die theologischen und philosophischen Schriftsteller der Spätantike stützen sich generell bei ihrem Mythenrekurs auf die seit der hellenistischen Bibliothek von Alexandria entstandenen Arbeiten von Textkommentatoren, Mythographen, Grammatikern und Scholiasten; für die A.-rezeption besonders relevant ist A.s im Verhältnis zu Daidalos eher untergeordnete Rolle in griech. Homerscholien (v. a. mit der an Pherekydes angelehnten Nacherzählung, s. o. B.1.1.) und dem Vergilkommentar des Servius Grammaticus aus dem 4. Jh., letzterer im weström., erstere eher im oström. Reich. Auf dieser Tradition basieren auch lat. Mythographien karolingischer Zeit seit dem 9. Jh., wie etwa Myth. Vat. 2,147: Dort erhält Theseus den Faden direkt von Daedalus, A. wird von ihm nach dem Sieg über den Minotaurus »geraubt« (»raptus«) und

als Schlafende auf Naxos zurückgelassen, wo Liber sie heiratet und ihre Krone unter die Sterne versetzt. Als anonym bleibendes Vorbild fungiert A.s Geschichte in der *Visio Caroli tertii* (9. Jh.), in der eine Lichtgestalt dem König ein leuchtendes Fadenknäuel übergibt und ihn durch das Höllenlabyrinth führt; das Knäuel dient dann als Insignium für die Übergabe des *imperium* an einen jungen Nachkommen [12. 130–133]. In Codices des 9.–14. Jh. von Sammelhandschriften oder Enzyklopädien und Weltchroniken, die das Labyrinth (als *domus Daedali*, »Haus des Daedalus«), den Minotaurus und deren Überwindung kommentieren, wird A. nur peripher und selten erwähnt. Eine zentrale Rolle als Analogon zur *deitas* wird ihr jedoch im lat. Freisinger Labyrinthgedicht (11. Jh.) zugeschrieben [12. 70f.; 133].

Prominenter ist eine von Daedalus unabhängige A. in der v. a. ■■■ Ovid anknüpfenden und ihn variierenden volkssprachigen und lat. Literatur des 13.–14. Jh. In Albrechts von Halberstadt *Metamorphosen* (8,252–508) empfängt Theseus ■■■ A. nicht allein den rettenden Faden, sondern auch – als anachronistische Waffe gegen Minotaurus – einen Pechkloß und wird von dem ihrer überdrüssigen Theseus verlassen; die weinende A. wird von Bacchus durch Himmelfahrt, Vergöttlichung und Verstirnung getröstet (vgl. die span. *General estoria*, Teil 2, Kap. 351–355: dort allerdings verläßt Theseus A., weil er ihr ?Phaidra vorzieht). Eine solche Motivation verwendet auch der rezeptionsgeschichtlich besonders folgenreiche anonyme frz. *Ovide moralisé* im frühen 14. Jh. (8,1131–1559), der ebenfalls die doppelten Kugeln, Pechkloß und Garnknäuel, dokumentiert. A.s Interpretatio Christiana erhält hier eine ■■■■ Wendung: Als Ältere verkörpere sie den »judäime« (das Judentum), Phaedra dagegen die von Gott geheiligte »gentillise« (das Heidentum), aus der ■■■ seine heilige Kirche errichtet hat. Diese ekklesiologische Auslegung übernimmt auch Pierre Bersuire lat. *Ovidius moralizatus*, in dem A. ebenso mit der *humana natura* der Adamstochter gleichgesetzt wird [12. 134–137], während diese Exegese in Giovanni del Virgilio lat. *Ovid allegorese* fehlt.

Einen anderen Modellstatus gewinnt A. in einer einflußreichen Sammlung exemplarischer Geschichten, den lat. und volkssprachlichen *Gesta Romanorum* – wo ihre Geschichte transformiert ist in die der Vespasianstochter Aglaes, der *domina solacii* (»Herrin des Trosts«), die dem sie umwerbenden Ritter ein Fadenknäuel zur Rettung ■■■ einem Irrgarten gibt [6. 165f.] – und in Dantes *La Divina Commedia*: Hier wirken statt der A. neben Vergil Beatrice und die Jungfrau Maria als Führerinnen und Retterinnen ■■■ den labyrinthischen Gängen [6. 291–293; 302–305]. A. selbst ist an zwei Textstellen in Anlehnung an Ovid nur an-

onym als Schwester des Minotaurus (Inf. 12,20) und als Minostochter (Par. 13,14–26) erwähnt: Ihr Sternenkranz am Himmel wird zum Vorbild des Reigens der Seligen, die allerdings »non Bacco« (»nicht Bacchus«), sondern »tre persone in divina natura« (»drei Personen in göttlicher Natur«) besingen [16. 116f.].

B.2.2. Bildende Kunst

Die spätantike Umfunktionierung paganer ikonographischer Modelle für christl. Zwecke betraf im Fall der A. v. a. die (z. T. von Christen wiederverwendeten) Sarkophage und die Kleinkunst. Bes. geeignet dafür waren die Darstellungen der von geflügelten Eroten umschwebten schlafenden A. ohne myth. Kontext auf Sarkophagen des 3. Jh. n. Chr. [39. 213–215 mit Taf. 58f.]. Hieratische Repräsentationen des Paares ?Dionysos–A. (der Gott, wie seit dem Hellenismus oft in der griech. und röm. Kunst, mit lässig über den Kopf gebogenem rechten Arm) konnten noch im frühen 6. Jh. als Herrscherallegorien für das christl. Kaiserpaar verwendet werden, so etwa auf Gebrauchsgegenständen aus Elfenbein, die im byzantinischen Reich produziert wurden, aber bis in weström. Provinzen verbreitet waren [16. 96–99 mit Abb. 49 und 51a]. Ein bei Trier gefundenes Elfenbeinrelief (aus Konstantinopel [?], Paris, Musée de Cluny) zeigt eine einzelne A. mit mänadischen Insignien, die wie Herrschaftszeichen präsentiert werden [16. 97f. mit Abb. 50]; [36. Abb. 49]; zeitgleich regierte in Konstantinopel die Kaiserin Ariadne (mit wechselnden Ehemännern) [16. 100–104 mit Abb. 52a–b]. Singuläres Beispiel frühislamischer Umformung des Motivs der schlafenden, von Dionysos betrachteten A. ist eine Wandmalerei des 8. Jh. im Palast eines omayyadischen Prinzen in der jordanischen Wüste [39. 227–238. Taf. 61].

Illuminierte Codices im christl. Westen zwischen dem 9. und 14. Jh. geben zwar oft das Labyrinth bildlich wieder, z. T. mit dem Kampf von ?Theseus und dem ?Minotaurus – auch ■■■■ dies im Text unerwähnt bleibt –, jedoch in der Regel ohne A. [12. 66–96] (Theseus ohne A., aber mit Garnknäuel: [12. 77]). Dies gilt auch für die seit dem 11. Jh. entstehenden Kirchenlabyrinth, von denen jedoch eines der frühesten in Lucca A. inschriftlich erwähnt [6. 127f.]; [12. 104]; [16. Abb. 53]. Eine ital. und eine frz. Weltchronik des 14. Jh. (ikonographisch analog) zeigen A. mit ängstlich vor der Brust erhobenen Händen neben Theseus, der sich einem im Käfig gefangenen ■■■ Minotaurus nähert [16. Abb. 55a–b], und betonen damit ihre allenfalls passive Rolle.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die moralisierende Tendenz, die für die Darstellung der A. bei christl. Autoren der Spätantike und des MA charakteristisch ist, bleibt auch in der Nz. bis zur Moderne bestimmend. Schon im 14. Jh. lassen sich jedoch in der ital. und engl. Literatur Bestrebungen zur Entspiritualisierung des Exemplums erkennen, als deren Pioniere zuerst G. Boccaccio und dann G. Chaucer anzusehen sind. Die (von Catullus und Ovids A. inspirierte) unablässig klagende Protagonistin von Boccaccios *Elegia di madonna Fiammetta* (Kap. 8) hält sich für die unglücklichste aller Frauen, noch mehr als die zugunsten der ?Phaidra von ?Theseus verlassene A., die immerhin von Bacchus in den Himmel erhoben wurde. Eine Trivialisierung bieten erstmals *Genealogie deorum gentilium* (11,29) und *De casibus illustrium virorum* (1, fol. 6) mit einer im Weinrausch schlafenden von Theseus auf Naxos zurückgelassenen A. [16. 111–115]; [3. 161–163], doch wird A. auch von Boccaccio allegorisiert, allerdings zur Verkörperung der *virilitas* (»Männhaftigkeit«) des Theseus [6. 149f.]. In Chaucers Dichtungen *The House of Fame* (405–426) und *The Legend of Good Women* (1886–2227, im explizit an Ovid anknüpfenden A. teil) ist Theseus der undankbare Bösewicht und A. seine treue Helferin, die durch Verstirnung entschädigt wird [6. 147; 317; 331]. F. Petrarca beklagt in den satirischen Briefen seines *Liber sine nomine*, daß ■■■ dem Labyrinth des päpstlichen Avignon keine A. und kein ?Daidalos erlöst, sondern nur das Gold [6. 158f.]. Demgegenüber steht zu Beginn des 16. Jh. H. Zwinglis protestantische Deutung der A. als Preis der Vernunft in seiner *Labyrinth*-Dichtung zwar noch ganz in der patristisch-philosophischen Tradition der Allegorese, benutzt A. jedoch erstmals für eine ethisch-politisch motivierte Polemik [9. 53–55]. L. Ariosto [24. 81–86] und T. Tasso übertragen A.s Modell in antike und ma. Tradition auf andere Figuren [26], während die in Stanzes verfaßten *Metamorfosi di Ovidio* des G. A. dell'Anguillara ■■■ 1561 die zuerst in der ma. Romania bezeugte Liebesintrige des The- ■■■ zwischen A. und Phädra ausmalen [24. 77–81], was seitdem auch Bühnenwerke und v. a. Opernlibretti prägt.

Eine neue theoretische, auf Selbsterfahrung gründende Volte bringt M. de Montaigne ins Spiel, der in der 4. Auflage seiner *Essais* von 1588 (Buch 3, Kap. 4 und 5) im Kontext anderer antiker Exempla das Beispiel der A. (mit Verweis auf Catullus und Ovid) verwendet, um für einen vorurteilsfreien Umgang mit der Liebe zu plädieren. Im 17. Jh. wird A.s Geschichte in der frz. und span. Literatur v. a. für unterschiedliche Dramenformen genutzt, eine *tragicomédie* A. Hardys sowie eine klassische *tragédie* Th. Corneilles [9. 57–73],

aber auch gegenreformatorische Dramatisierungen von Theseus' Labyrinthabenteuer in eucharistischen Festspielen (*autos sacramentales*) durch P. Calderón de la Barca und Tirso de Molina. Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. dominieren dt. Adaptionen des Stoffes, zunächst mit einer Travestie von D. Schiebeler [9. 99] und v. a. mit dem (vertont sehr erfolgreichen) »Duo-drama« *Ariadne auf Naxos* des Schauspielers J. C. Brandes [9. 107–112]; [22. 22–43], das mit A.s Selbstmord endet. Als polemische Korrektur dessen konzipiert J. G. Herder sein »Melodrama« *Ariadne-Libera* von 1802 und deutet A.s Vergöttlichung als Lohn ihrer sittlichen Läuterung [22. 87–106]. Ein solcher klassizistischer, christl. geprägter Geist normativer Tendenzdichtung bestimmt die Darstellung der A. vom späten 18. bis zum 19. Jh. in der dt. und engl. Literatur (nun auch von Autorinnen), was jedoch zur Volksbelustigung auf der Bühne mit Rückgriff auf musikalische Subversionen und aktualisierende Trivialisierungen des Plots oft parodiert wird.

B.3.2. Bildende Kunst

Die bildliche Darstellung der A. profitiert im frühnl. Italien vom wachsenden, auch durch Ausgrabung antiker Kunstwerke vermittelten humanistischen Interesse ■■■ antiker Mythol., die nun in gedruckten, oft auch bebilderten Übersetzungen griech. und lat. Texte zugänglich wurde. Zunächst dominiert, v. a. in Ovidausgaben [16. 123f. mit Abb. 59f.], das Motiv der von ?Theseus verlassenen A., aber bereits eine Dantellumination ■■■ Giovanni di Paolo zeigt im 15. Jh. die (bei Dante fehlende) Auffindung der schlafenden A. durch einen wie ein Engel auf sie herabschwebenden Bacchus [16. Abb. 56]; [3. 164]; [39. 255]. A.s myth. Zyklus von Theseus zum Gott wurde auf Brauttruhen (Cassoni) des späten 15. Jh. häufig als Exemplum genutzt [3. 165–173 mit Abb.]. Hier wie in der Kunst des 16. Jh. wird auf christl. Typologie verzichtet; für die Darstellung des triumphierenden dionysischen Thiasos dienten antike Sarkophage als Vorbild [16. 128–139]. Auf den Brauttruhen unterscheidet sich A. von ihrer höfisch gekleideten Rivalin ?Phaidra durch ihre schlichte Gewandung; sie ist charakterisiert durch ihre Demut gegenüber einem ritterlichen, sie krönenden Bacchus oder durch ihr Erschrecken, wenn er als aufgeschwemmter Trunkenbold erscheint. Aber auch die (bei Giovanni di Paolo präfigurierte) idealisch nackte Attraktivität eines jugendlichen Gottes, die bald ikonographisch bestimmend wird, ist hier zu finden [16. Abb. 62a–b, 65c, 66]. Die seit Beginn des 16. Jh. im öffentlich zugänglichen Teil der vatikanischen Sammlungen aufgestellte antike Skulptur einer schlafenden A. [39]; [16. 142–164] hat ■■■ in Künst-



Abb. 1: Jacopo Tintoretto, Bacchus und Ariadne, Öl auf Leinwand, 1576. Venedig, Palazzo Ducale.

lerskizzen und durch zahllose nzl. Marmor- oder Bronzerepliken, Kupferstiche, Holzschnitte und sie integrierende Gemälde eine bis in die Moderne reichende Wirkung entfaltet, wurde jedoch lange Zeit wegen eines Schlangenarmbands am Oberarm für eine Cleopatra gehalten und erst 1784 vom E. Q. Visconti als A. identifiziert [39. 294]. Das Bildmotiv hat indes schon früh als Modell für rinascimentale Nymphen-Darstellungen [11. fig. 44f., 49, 51f., 59, 65], u. a. Brunnenfiguren [39. Taf. 68], gedient, vielleicht sogar für Giorgiones *Schlafende Venus* von 1508 (Dresden, Gemäldegalerie).

Bei *trionfi* (performativen Maskenumzügen mit Musik) nutzten weltliche und kirchliche Fürsten wie die florentinischen Medici für die Zwecke einer glückhaften Herrschaftsrepräsentation das Modell der Hochzeit von Bacchus und A. schon im 15. Jh. Diese Hochzeit avancierte zum dominierenden Bildmotiv der A.-darstellung, mit dem im 16. und frühen 17. Jh. fürstliche Palazzi in Rom (B. Peruzzi, Villa Farnesina; A. Carracci, Palazzo Farnese), Ferrara (Tizian), Mantua (G. Romano), Genua (P. del Vaga), Venedig (Tintoretto, Palazzo Ducale) geschmückt wurden [16. 165–224], wobei in antik-röm. Manier auf Raubtiere selten verzichtet wird. Eine differenzierte Darstellung des ambivalenten Erschreckens der A. bei der stürmischen Ankunft des knabenhaften Gottes mit seinem Thiasos findet sich 1520 auf Tizians Ge-

mälde *Bacchus und Ariadne* (London, National Gallery), das für das Projekt einer von antiken Bildbeschreibungen ausgehenden Bildergalerie am Hof von Ferrara vorgesehen war. Romanos *Bacchus und Ariadne* von 1528 gehört zur Bildkomposition des Palazzo del Tè der Gonzaga. Tintoretto malte diese Vermählung 1576 zu Ehren der Republik Venedig als eine Krönung der A. durch die über ihr schwebende Venus (Aphrodite), während der aus dem Meer zu ihr emporsteigende Bacchus ihr einen Ring überreicht (vgl. Abb. 1): A. erscheint hier als eine zweite Venus, mächtiger als der jugendliche Gott. Die selbstbewußte Eigenständigkeit A.s betont 1597 auch Carraccis Deckenfresko *Triumph von Bacchus und Ariadne*.

Seit dem 17. Jh. wird die verlassene A. wie in der zeitgenössischen Musik wieder zu einem wichtigen Thema der Kunst, auch in der niederl. Malerei, v. a. als *Schlafende* (J. Jordaens, 1645, Boston, Museum of Fine Arts [3. 199, Abb. 55b]). Im Venedig des frühen 18. Jh. widmet S. Ricci der Darstellung des göttlichen Paares A.-Bacchus sieben Varianten [3. 199–204]. Seit dem Ende des 18. Jh. dokumentiert die engl., frz., dän. und dt. klassizistische Kunst neues Interesse für A.s Verhältnis zu Theseus und ihre Auffindung, sentimentalisch etwa 1780 bei der Schweizer Malerin A. Kauffmann: Die verlassene A. empfängt mit einem verweinten Taschentuch den kommenden Gott [3. 204–206, mit Abb.].

B.3.3. Musik und Tanz

Zur Vorgeschichte der Oper, die um 1600 mit der humanistischen Absicht einer Revitalisierung der antiken Tragödie entstand und daher zunächst fast nur mythol. Stoffe behandelte, gehören im 15. Jh. getanzte und gesungene Mythenperformances, wie ein von Bergonzio di Botta choreographiertes Ballett über Theseus und A. für die Hochzeit des Herzogs von Mailand oder Lorenzos de' Medici Ballata *Canzone di Bacco* (bzw. *Trionfo di Bacco e Arianna*) zum florentinischen Karneval von 1490 [17. 15], in der das göttliche Paar mit seinem Thiasos als Modell tänzerischer Lebensweise eines »carpe diem« gepriesen wird. Mit C. Monteverdis 1608 am Hof von Mantua uraufgeführter *L'Arianna* wird jedoch die verlassene A. zu einer zentralen Figur der Operngeschichte [9. 75–79]; [15. 78f.]. Von der Oper (nach O. Rinuccinis Tragödie), deren Aufführung eine angesehene Theaterkompanie der *Commedia dell'arte* gestaltete, ist außer der Arie *Lamento d'Arianna* (»Lasciate mi morire [...]«, »Laßt mich sterben«), vom Komponisten 1623 separat publiziert, nichts erhalten geblieben. Damit war ein musikalisches Psychogramm aller Stadien der Verzweiflung gelungen, das die späteren A.-adaptionen prägt und dem viele komponierte Klagen anderer Figuren sich orientieren. Monteverdi selbst hat 1640 seiner *Missa* einen geistlichen lat. Text unterlegt (*Pianto della Madonna*) und sie für die klagende Penelope seines *Ulisse* von 1641 variiert [17. 48f.; 66; 85f.; 139]. Schon eine der frühesten dt.-sprachigen Opern, S. T. Stadens *Seelewig* von 1644, eine allegorische Nymphen-Parabel, zitiert Monteverdis Pathosformeln [17. 250–257].

Die klagende A. selbst ist seit dem 17. Jh. in der Vokal-, ja sogar der Instrumentalmusik präsent, in Madrigalen, Kantaten und Liedern von ital., bald auch frz., engl. und österr. Komponisten, ebenso in Orgelstücken und Violinkonzerten, und spielt eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des dt.-sprachigen Singspiels im Rahmen der Hamburger Theaterreform des 18. Jh. [25. 7–18]. Für in ganz Europa aufgeführte Ballettkompositionen (u. a. von J.-B. Lully) bleiben die emotionalen und tänzerischen Dimensionen des A.-mythos kontinuierlich anregend. A. wird aber v. a. in allen Operngattungen behandelt, seit Beginn in der ital. Opera seria des *dramma per musica*, aber auch seit dem 18. Jh. in den neuen Formen des *dramma giocoso* und des Melodrams sowie in Operntravestien und Operetten bis zur Moderne; von den unzähligen nzl. A.-opern und ebenso den ihre Geschichte musikalisch und tänzerisch kommentierenden Pantomimen, Interludien, Divertissements und Pasticcios ist jedoch vieles verloren [25]; [15]. Für die Gestaltung widerstrebbender »affetti« und der Gefühlsamplitude zw-

schen Glück und Leid, Neigung und Pflicht erweist sich der A.-mythos als eine bei den (v. a. ital., z. T. frz.) Librettisten des 17.–18. Jh. bes. beliebte Vorlage, wobei Libretti oft mehrfach vertont werden (P. Pariatis *Arianna e Teseo* z. B. von N. A. Porpora und B. Galuppi). Der thematische Fundus (mit Rückgriff v. a. auf Catull, Ovid, Plutarch und Nonnos) und die schon im MA hinzugefügte Intrigue der Nebenbuhlerin Phaidra werden mit anderen Figuren und (oft komischen) Situationen noch weiter ausgeschmückt und abgewandelt. Bei Pariati z. B. holt Theseus A. aus dem Labyrinth und versöhnt sich am Ende mit ihr. Die als Auftrag für höfische Anlässe oder den Karneval bis zum späten 18. Jh. dominierende ital. Oper läßt A.s Schicksal meist aber in der Festmusik der Bacchushochzeit ausklingen.

Eine neue Etappe der Operngeschichte wird mit dem von G. Benda vertonten, 1775 in Gotha uraufgeführten, tragisch endenden dt. »Duodrama« (einem Melodram mit zwei Protagonisten) *Ariadne auf Naxos* von J. C. Brandes eingeleitet [15. 80–83], das J. G. Herder für einen Irrweg hielt [2. 264–66], W. A. Mozart jedoch begeistert aufnahm [22. 36]; die dortigen Neuerungen, v. a. die Tonmalerei und der Verzicht auf Arien und Rezitative, wirken bis in die Moderne nach. Als Parodie darauf entstehen im selben Jahr (1803) eine Wiener Operette – F. Satzenhovens *Die travestierte Ariadne auf Naxos* mit einem Gassenhauer-text von J. Perinet, am deren Ende Theseus und A. ihren Kummer im Wirtshaus herunterspülen [25. 26f.] – und das Bendas Musik unterlegte »tragikomische Triodrama« von A. von Kotzebue, in dessen Epilog Bacchus beklagt, daß Benda seinen Auftritt unkomponiert gelassen hat [22. 44–48].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Das Interesse an A. läßt auch in der modernen Literatur bis heute nicht nach, greift jedoch meist hinter die Nz. auf antike und ma. Rezeptionsvorbilder zurück, die ihrerseits unterlaufen oder auf andere Weise allegorisiert werden. Dies geht oft mit einer Verwendung der A. als Exemplum einher, aber auch im Rahmen des Verfahrens einer »mise en abîme«, das schon in Antike, MA und Nz. genutzt wurde. Ein für die Moderne bestimmender ironischer Ton wird bereits 1828 in H. Heines *Reisebildern* (Teil 3) angeschlagen, wo das Wanderer-Ich bedauert (*Reise nach München nach Genua*, Kap. 13), daß eine schöne ital. Spinnerin nicht zu seiner A. geworden ist (deren Faden ihn durch »das Labyrinth des Lebens« geleitet und die er anders als Theseus nie verlassen hätte), und über die auf Naxos sicher dem Trunk verfallene A. philosophiert wird – als Parodie von Mythenrationalisierun-

gen bei antiken Tischgesprächen, durch moderne Philologen und in der Oper (*Die Bäder Lucca*, Kap. 6). Wie hier dominiert seither in allen Literaturgattungen die verlassene A., oft ebenfalls in selbstreflexiv-kritischem Rekurs auf dieses Lieblingsthema nzl. A.rezeption, während erst im 20. Jh. – meist im Anschluß an F. Nietzsches Selbststilisierung – Labyrinth und A.faden favorisierten Gegenständen moderner Literatur und postmoderner Theoriebildung avancieren (z. B. [23]; [30]; [5]; [20]; vgl. auch [6]). Richtungweisend für die Dekonstruktion dieses Motivs sind W. H. Audens Gedichtzeilen »the labyrinth is safe but endless, and broken/is Ariadne's thread« (*Casino*, 1936, vv. 19f.; vgl. M. Foucaults Variante dieses Gedankens [8]).

Als für moderne A.darstellungen beliebteste Gattung erweist sich die Lyrik, wobei sich insbes. Dichterrinnen (schon seit K. von Günderode im frühen 19. Jh.) von dieser Figur anregen lassen (z. B. E. B. Browning, M. Yourcenar, R. Ausländer, S. Plath). Doch auch F. Tennyson, F. G. Jünger und andere verfassen A.gedichte; selten kommt dabei der triumphierende Dionysos vor, etwa in A. Rimbauds *Soleil et chair* (1870), wo der klagenden A., als »Lysios« (= Dionysos) erscheint, befohlen wird: »Tais-toi!« (= »Schweig!«). Im 20. Jh. ist A. auch im engl., dt., österr., russ., frz. und neugriech. Drama präsent, sowohl in christl.-moralisierenden oder psychologisierenden (z. B. P. Ernst, *Ariadne auf Naxos*, 1911, dazu und H. von Hofmannsthal's Opernlibretto vgl. [35]) als auch in z. T. sarkastischen, repaganisierenden Adaptionen.

Ähnliches gilt für die bis heute nicht abreißenenden Evokationen A.s in der Prosa (pluralisiert z. B. bei A. Breton, dem Schiffe unter kanarischem Sternenhimmel als lauter »Arianes« erscheinen, *L'Amour fou*, 1937, Kap. 5), etwa in A. Gides Erzählung *Thésée* (1946) oder in C. Pavese's *Dialoghi Leuco* (1947). In Gides Theseus-Autobiographie wird der Held (wie schon in Operntexten des 18. Jh.) auch von Pasiphaë und nicht allein von ihren Töchtern A. und Phaidra begehrt; er benutzt aber A. nur als Mittel zum Zweck und beiläufig sich, an ihre »jüngere« Schwester zu kommen. Zu Gides Transformation gehört Daidalos' Rat, den Faden A. zu binden, um dem Labyrinth herauszufinden; als warnendes Beispiel fungiert sein Sohn Ikarus, der nicht verstanden habe, »que le labyrinthe était en lui« (»daß das Labyrinth in ihm war«). Gides humanistisch gebildeter Theseus verfügt über die lange Geschichte der literarischen Interpretation von A.s myth. Lebenslauf bis hin zur Dionysos-ese: Er gratuliert A. zu ihrem als Drohung formulierten Vorsatz, ein langes Klagegedicht zu schreiben, und rechtfertigt sich für sein Weggehen: Sonst wären ihr alle ihr nachgesagten späteren Privilegien entgan-

gen. Pavese's Gestaltung von A.s transitorischem Moment zwischen Theseus und Dionysos im Dialog *La vigna* amalgamiert ebenfalls mehrere Traditionen, darunter die neuhumanistische Mythenverwendung, das Thema »der Tod und das Mädchen« und die Stilisierung des Dionysos zur Christusfigur, wobei für A. nicht allein die nymphenhafte weiße Meeressäugerin (Leucothea) zu seiner Vorbotin, sondern auch Theseus zu einem Johannes dem Täufer wird. Eine solche Tendenz zur Respiritualisierung von A.s Erfahrung zeichnet sich schon (z. T. satirisch gebrochen) in den 1880er Jahren bei Nietzsche [37. 171–180] (und dann in Hofmannsthal's Opernlibretto) ab: In *Jenseits von Gut und Böse* (Nr. 295) gibt A. ein stimmlos dankbares Publikum für den anthropologisch rasonierenden »Versucher-Gott« Dionysos ab (vgl. *Götzendämmerung: Streifzüge eines Unzeitgemässen*, Nr. 19). Unvollendet bleibt ein allegorisches »Satyrspiel« der für A. typischen Dreierkonstellation, die Nietzsche auch zu Metaphorisierungen seines Verhältnisses zu C. und R. Wagner Anlaß gibt [27]. Bei der *Klage der Ariadne* in den *Dionysos-Dithyramben* handelt es sich um die Kontrafaktur eines der Zaubererlieder in *Zarathustra* (Teil 4) [28]. Der Tausch von männlicher und weiblicher Sprecherrolle gehört zu Nietzsches Konstruktionen eines Vexierbilds, bei dem A. zum Labyrinth des Theseus und der »Philosoph« Dionysos selbst zum Labyrinth der A. werden kann (vgl. *Ecce homo*); die Verrätselung [5] der A. scheint unauflösbar, denn »ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern immer nur seine Ariadne« (Nachlaß, vgl. [37. 172]).

B.4.2. Bildende Kunst

In der modernen Bildkunst nimmt A. eine weniger prominente Stellung als in der Nz. ein. In J. H. Dannecker's Anfang des 19. Jh. entstandener Skulptur einer nackten *Ariadne auf dem Panther* (Frankfurt am Main, Liebighaus), die einem ikonographischen Modell des antiken Dionysos orientiert ist [16. Abb. 89], die Möglichkeit einer Umdeutung der A. zur Femme fatale angelegt, die jedoch – bis auf einen orgiastischen *Triumph der Ariadne* von 1873/74 (Wien, Belvedere) in H. Makart's Salonmalerei (einem Wiener Opernvorhang [15. Abb. 6]; [16. Abb. 94]) – ungenutzt blieb. Statt dessen bevorzugten die Bildenden Künstler ganz unterschiedlicher Richtungen den Einzeltypus der verlassenen und klagenden, jedoch v. a. der transitorisch ruhenden A. als mehr oder weniger verfremdete »sleeping beauty« [39. 325f.], häufig in der Skulptur (z. B. A. Rodin, 1889, Paris, Musée Rodin; G. Kolbe, 1932, Leningrad, Eremitage; O. Zadkine, 1957, Privatbesitz), aber auch in der Malerei: Für den symbolistischen Maler H. Fantin-Latour wird dieses Thema ab 1872 sogar einer lebenslangen

Obsession. H. Daumier widmet der verlassenen A. 1842 mehrere karikierende Lithographien, die sie u. a. als eine dem Theseus nachtrauernde Alkoholikerin zeigen [16. Abb. 98]; [3. 309]. Von dem viktorianischen Maler E. Burne-Jones stammt eine Gouache (1861/62, Privatbesitz), auf der eine fragile, züchtig gekleidete A. einem ritterlichen Theseus Lanze und Faden reicht [16. Abb. 95].

Surrealistische Maler, z. B. A. Masson (*Le fil d'Ariane*, 1938, Paris, Sammlung J. Lacan), reizen v. a. Labyrinth und A.faden. Selten wird in der Moderne der gesamte myth. Zyklus der A. dargestellt, von Theseus bis ihrer Auffindung als Schlafende durch Dionysos und sein Gefolge (L. Corinth, *Ariadne in Naxos*, 1913). Das Vorbild der vatikanischen A. wird mit dem Gestus des an den Kopf gelegten Arms von P. Picasso für eine Stehende seiner *Demoiselles d'Avignon* von 1907 übernommen [39. 329] und wirkt in Skulptur und Malerei (etwa S. Schia, *Wet Painting, Don't Touch*, 1982, Berlin, Privatbesitz [39. Taf. 106]) bis in die Gegenwart hinein. Es beschäftigt insbes. G. de Chirico, der diese antike Plastik von seiner Jugend bis ins hohe Alter in vielen Gemälden als Zitat verwendet und es in die für seine »pittura metafisica« charakteristischen architektonischen Kontexte einbettet [33]; vgl. [16. Abb. 90]; [39. Taf. 100f.]. Eine von de Chirico's Varianten (*Piazza d'Italia* von 1950, Privatbesitz) vervierfacht A. Warhol 1982 in einem Remake (*Italian Square with Ariadne* [39. Taf. 104]).

B.4.3. Musik und Tanz

Musikalisch bleibt A. in der Moderne und bis zum heutigen Repertoire in vielen Gattungen attraktiv, v. a. im Ballett und in der Oper, im 19. Jh. noch in Kantaten und einem »weltlichen Oratorium« (nach Herders *Ariadne-Libera*) von P. Kuczynski (1880). Der verlassene A. nehmen sich zwar auch moderne Ballettkomponisten und Choreographen an, doch dominiert seit Mitte des 19. Jh. bereits im klassischen Ballett die tänzerische Gestaltung von A.s Verbindung mit dem Labyrinth, die z. B. in L. Massine's Choreographie zu F. Schubert's 7. Symphonie (UA New York, 1941; Bühnenbild und Kostüme: S. Dalí) surrealistisch akzentuiert wird. Von diesem Thema lassen sich auch andere moderne Choreographen – z. B. M. Graham (1947) und A. Ailey (1965) – oder Komponisten wie H. W. Henze (1951, Ballett-Psychodrama mit Jazzmusik) faszinieren.

Der nzl. Trend verlassenen A. setzt sich v. a. in der Oper fort, zunehmend in kleineren Formen wie der Kammeroper. Allerdings dramatisieren die romantische Oper (C. M. von Weber) und R. Wagner's Gesamtkunstwerke, wie noch A. Schönberg (1906 [2. 266]), oft die Zustände der den Geliebten unbe-

wußt erwartenden Frau nach dem Vorbild der Konstellation A./Dionysos [15. 88–91]; dieses Thema rückt 1906 bei J. Massenet und v. a. 1912 in der *Ariadne auf Naxos* von R. Strauss und Hofmannsthal (Premiere in Stuttgart, Regie: M. Reinhardt) direkt ins Zentrum. Dieses Werk integriert Burleske und Verklärung und damit die beiden gegensätzlichen Tendenzen der Umgestaltung des A.mythos, die ab dem Fin de siècle auf der Opernbühne dominieren: seit J. Rothstein's lyrischer Parodie *Die schöne Ariadne* (1903), P. Dukas' Travestie *Ariane et Barbe-bleue* (zuerst 1907 in Paris, Text: M. Maeterlinck; mit A. als Blaubarts sechster Frau) und dem wagnerianischen Mysterienspiel *Ariadne* von L. Hess (Libretto: E. König, UA Straßburg, 1909, dirigiert von H. Pfitzner [25. 35–42]). Die (weiterhin oft gespielte) strauss-hofmannsthalsche *Ariadne* versteht sich explizit als Formexperiment [31] in Anknüpfung die nzl. Operntradition der Verbindung von Stegreifkomödie und Tragödie sowie der Prädominanz der klagenden A.; die Annäherung von Gesangsdeklamation und Sprechrhythmus ist durch Wagner vorgeprägt [25. 45]. Betont wird ein wechselseitiges Verkennen zwischen dem erst durch A. zum Gott werdenden knabenhaften Bacchus, für den A. zunächst eine Göttin ist, und der für ihn prädestinierten A., die ihn anfangs für den Tod hält; im Zeichen des Gottes der Verwandlung werden dann beide erlöst [2. 267–277], wobei bes. in der zweiten Version der Oper von 1916 die Verbindung beider Figuren eher lyrisch als ekstatisch gesteigert wird. Der Dualismus zwischen Harlekin und Bacchus [15. 85] bleibt absichtlich unvermittelt, wie auch der Typus der erotisch handfesten Zerbinetta strikt als Gegenbild der A. konzipiert ist, deren Frage »Was bleibt, was bleibt von Ariadne?« am Ende den elegischen Grundton der Oper bewahrt.

Danach sind Parodie und Idealisierung in der modernen Operngeschichte A.s wieder getrennt, z. B. in D. Milhaud's satirischer Opéra minute *L'abandon d'Ariane* (1927), wo der von Dionysos betrunkenem Theseus die seiner überdrüssige A. Naxos holen will, aber Phaidra mitnimmt, oder in B. Blachers (gattungsgeschichtlich an Bendas Melodram des 18. Jh. anknüpfendem) Duodrama *Ariadne* für zwei Sprecher und Elektronik (1971). Nach dem Zweiten Weltkrieg entstehen auch von freudianischer Psychologie (B. J. Martinus Oper *Ariadne*, 1959) und Nietzsche (H. H. Chemin-Petits »dramatische Szene« *Klage der Ariadne*, 1971) inspirierte musikdramatische Werke. In der (auch atonalen und computerisierten) Instrumentalmusik wird A. (v. a. ihr Faden) gerade in jüngerer Zeit wieder zum Thema (z. B. in einer Blasmusikversion von R. Deppe, 1992). Musik und Tanz der Moderne reaktivieren auch den Triumph von Bacchus und A. (G. Balanchines Ballett,

1948; V. Rictis Oper, 1948; R. Heppeners A-capella-Chor, 1986, mit dem Text von Lorenzo de' Medici *Canzone des 15. Jh.*; A. Goehrs Neukomposition von Monteverdis Oper *Arianna*, 1995).

→ *Daidalos*; *Dionysos*; *Minotauros*; *Nymphen*; *Phaidra*; *Theseus*

Forschungsliteratur

[1] R. ARMSTRONG, Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry, 2006 [2] T. BIRKENHAUER, Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums: »Ariadne auf Naxos«, in: M. Vöhler/B. Seidensticker (Hrsg.), Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, 2005, 263–277 [3] S. BRENNER, Ariadne in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge zur Rezeption eines antiken Mythos und dessen Umsetzung im altsprachlichen Unterricht, 2000 [4] C. CALAME, Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte ■ Grèce antique, 1990 [5] G. DELEUZE, Mystère d'Ariane selon Nietzsche [1987], in: G. Deleuze, Critique et clinique, 1993, 126–134 [6] P.R. DOOB, The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages, 1990 [7] R. EISNER, Ariadne in Art, Prehistory ■ 400 BC, in: RSC 25, 1977, 165–181 [8] M. FOUCAULT, Ariane s'est pendue [1969], in: M. Foucault, Dits et écrits, Bd. 1, 1994, 767–771 [9] L. FRIEDMANN, Die Gestaltung des Ariadnestoffes ■ der Antike bis zur Neuzeit, 1933 [10] T. GANTZ, Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources, 1993 [11] A. GENTILI, Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento, 1980 [12] W. HAUBRICHS, Error inextricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften, in: Ch. Meier/U. Ruberg (Hrsg.), Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und Früher Neuzeit, 1980, 63–174 [13] C. ISLER-KERÉNYI, Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini, 2001 [14] K. KERÉNYI, Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens, 1976 [15] W. KIRSCH, Ariadne – Theseus – Dionysos. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikdramatischen Kunst, in: F. R. Varwig (Hrsg.), AINIGMA. FS H. Rahn, 1987, 77–94 [16] S. KÖHN, Ariadne auf Naxos. Rezeption und Motivgeschichte ■ der Antike bis 1600, 1999 [17] S. LEOPOLD, Die Oper im 17. Jh.,

2004 [18] D. LYONS, Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult, 1997 [19] A.M. MARINI, Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurata, in: A & R 13, 1932, 60–97 und 121–142 [20] E. MARTENS, Der Faden der Ariadne. Über kreatives Denken und Handeln, 1991 [21] S. MCNALLY, Ariadne and Others. Images of Sleep in Greek and Early Roman Art, in: CA 4, 1985, 152–192 [22] E. MEINSCHAD, Die Ariadnesage in der Literatur des 18. Jh., 1941 [23] J.H. MILLER, Ariadne's Thread. Repetition and the Narrative Line, in: Critl 3, 1976, 57–77 [24] M. MOOG-GRÜNEWALD, Metamorphosen der »Metamorphosen«. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jh., 1979 [25] P. NICOLAI, Der Ariadne-Stoff in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper, 1919 [26] E. PALAZZOLO, Il mito d'Arianna e i suoi riflessi nella poesia italiana, 1957 [27] E.F. PODACH, Nietzsches Ariadne, in: E. F. Podach, Ein Blick in Notizbücher Nietzsches, 1963, 115–128 [28] K. REINHARDT, Nietzsches Klage der Ariadne [1935], in: K. Reinhardt, Vermächtnis der Antike, 1960, 310–333 [29] A. VON SALIS, Theseus und Ariadne, 1930 [30] M. SCHMELING, Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell, 1987 [31] G. SCHNITZLER, Text – Vertonung – Visualisierung. Die Fassungen der »Ariadne auf Naxos« von Hofmannsthal und Strauss, in: P. Csobádi et al. (Hrsg.), Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jh., 1990, 159–178 [32] R. TALGAM/Z. WEISS, The Mosaics of the House of Dionysos ■ Sepphoris, 2004 [33] M. R. TAYLOR, Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne (Ausst.kat. Philadelphia), 2002 [34] E. THEODORAKOPOULOS, Catullus 64. Footprints in the Labyrinth, in: A. Sharrock/H. Morales (Hrsg.), Intratextuality – Greek and Roman Textual Relations, 2000, 115–141 [35] H. THOMÉ, Ariadne bei Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal. Konzepte der Metatragik nach 1900, in: H. Thomé (Hrsg.), Paul Ernst – Außenseiter und Zeitgenosse, 2002, 37–60 [36] C. VATIN, Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal, 2004 [37] D.E.M. VERWEIJ, Ariadne en Dionysos. Vrouw-metaforen en verlangen in het werk van Nietzsche, 1993 [38] T.B.L. WEBSTER, The Myth of Ariadne from Homer to Catullus, in: G & R 13, 1966, 22–31 [39] C.M. WOLF, Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption, 2002.

Renate Schlesier (Berlin)

Artemis

(Ἄρτεμις, lat. Diana)

A. Mythos

A. ist die Tochter des Zeus und der Leto, Zwillingsschwester des Apollon und eine der zwölf Olympischen Gottheiten. Sie hat im Laufe der ant. Mythen-Geschichte drei wichtige Ausprägungen erfahren: (1) Ursprünglich war A. keine jungfräuliche Göttin, sondern eine von der Erdmutter abstammende Göttin der Fruchtbarkeit und der Geburt, die daher auch mit der kleinasiatischen, in Ephesos verehrten und mit Fruchtbarkeitssymbolen ausgestatteten Göttin identifiziert wurde [6.27]. Macrobius (Macr. Sat. 1,20) setzte diese vielbrüstige Göttin mit der ägyptischen Isis gleich und deutete sie als »Erde« oder »Natur«. (2) Die olympische Religion Homers engt Charakter und Wirkungsfeld der A. bereits ein: A. wird zum weiblichen Gegenbild ihres Bruders Apollon. So nennen die Homerischen Hymnen sie als jungfräulich-keusche Göttin der Jagd in den Bergen (Hom. h. 5,17–20; Hom. Od. 6,102–5; Hom. Il. 21,486), die mit dem natürlichen Leben in engerer Verbindung geblieben ist als ihr Bruder, der seine Wirksamkeit vornehmlich dem geistigen Leben zugewandt hat. In dieser Orientierung auf die Natur (»Göttin des Draußens« [17.177 f.]) ist sie zugleich auch Beschützerin der wilden Tiere, der Kinder und Nährerin der Jugend (κοιροτρόφος/kunrotrophos). (3) Wie aber Apoll für den plötzlichen natürlichen Tod der Männer verantwortlich gemacht wird, ■ gilt auch A. als Todbringerin der Frauen (Hom. Il. 21,483), weshalb sie bisweilen mit Hekate, einer gespenstischen Gottheit des Todes und der Nacht, identifiziert wird. Daher rührt auch A.' Verwandtschaft mit Selene/Luna, die als eigene Gottheit in dem Maße zurücktritt, in dem A. parallel zur Identifizierung Apolls mit der Sonne ■■ Mondgöttin wird und hier den Beinamen Cynthia trägt (Ov. met. 15,196; Catull. 34,15–20). Der ursprünglich mit Selene verknüpfte Endymion-Stoff geht ■ auf A./Diana über und bildet einen höchst fruchtbaren Kontrast zur Grundkonstante der keuschen und der Liebe abgeneigten Jagdgöttin.

Insbes. der Charakter der jungfräulichen Jägerin und der der nächtlichen Mondgottheit haben eine Vielzahl ■■■ Mythenerezählungen hervorgebracht: Als Schützerin der Tiere tötet A. deren Feinde, etwa den großen Jäger Orion (Hom. Od. 5,123 f.). Daß sie jeden Angriff auf die Jungfräulichkeit straft, zeigt sich in ihrem Rachezug gegen den Giganten Tityos, der ihre Mutter vergewaltigen wollte; auch töten A. und

Apoll fast alle Kinder der Niobe, die sich vor Leto wegen ihrer zahlreicheren Nachkommenschaft gebrüht hat. Nachdem Kallisto, ihre Lieblingsnymphe, von Zeus, der sich dieser in A.' Gestalt genähert hatte, verführt worden ist und Arkas zur Welt gebracht hat, verwandelt A. sie in eine Bärin und verjagt sie, worauf Zeus jene und den gemeinsamen Sohn als Sternbild des Großen und Kleinen Bären ■■ den Himmel versetzt (Ov. met. 2,465). Umgekehrt hilft sie Prokris, die ihren Mann Kephalos verlassen will, um als keusche Jägerin zu leben (Ov. met. 7,743–46; Kephalos und Prokris). Den Jäger Aktaion, der sie beim Baden überrascht hat, verwandelt sie in einen Hirsch, der daraufhin von seinen eigenen Jagdhunden zerrissen wird (Apollod. 3,30 f.; Ov. met. 3,131–252). Dem Oineus schickt sie einen wilden Eber, um sein Land ■■ verwüsten, weil er vergessen hat, ihr beim Erntefest zu huldigen. Im Anschluß kommt es zur verhängnisvollen Kalydonischen Eberjagd, in deren Folge Oineus' Sohn Meleagros mehrere seiner Onkel tötet. Agamemnon schließlich, der behauptet hat, ein ebenso guter Jäger zu sein wie A., muß den Zorn der Göttin durch die Opferung seiner Tochter Iphigeneia besänftigen, damit sie seine Flotte in Richtung Troja auslaufen läßt (Agamemnon und Klytaimnestra).

Die röm. Diana (D.) ■■■ ebenfalls eine Göttin der Jagd und des natürlich-wilden Lebens, der Geburten und des Mondes und wurde mit der griech. A. und allen ihren Eigenschaften identifiziert. Der Kult der D. ■■■ durch latinische Plebejer nach Rom gebracht worden; sie galt daher vorzugsweise als Schutzgöttin der Plebejer und der Sklaven. Ihr wurde auf dem Aventin von Servius Tullius als Freund des niederen Volkes ein Tempel errichtet. In Aricia bei der Quelle Egeria existierte ein D.heiligtum mit einem blutigen Kult, bei dem der diensthabende Priester ein entlaufender Sklave sein und seinen Vorgänger im Zweikampf töten mußte.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Folgt ■■■■ neuen Erkenntnissen [7], dann handelt ■■■ A. das älteste überlieferte Schriftdokument Europas überhaupt: Die Zeichen der etwa 7000 Jahre alten sog. Vinca-Tonscherben (Vinca bei Belgrad) konnten

als »Bärgöttin und Vogelgöttin sind wirklich Bärgöttin« entziffert und dem ursprünglichen Charakter der Artemis als Göttin der Tiere und Vögel zugeordnet werden; dabei wird Ἄρτεμις (*Artemis*) auf ἄρκτος (*árktos*, Bär) zurückgeführt, was sich wiederum auf den Kallistomythos beziehen läßt. Bei Homer taucht A. bereits in zwei kürzeren Hymnen (Hom. h. 9 und 27) als »keusche Jungfrau, geschickte Jägerin der Hirsche« auf, die als Erholung von der Jagd den Reigentanz mit ihren Nymphen liebt. Homer läßt sie auch auf Seiten Ἰαπολλῶνος für die Trojaner eintreten. Er gestaltet sie hier nicht nur als Göttin der Heilung – sie pflegt zusammen mit Leto den verwundeten Aineias (Hom. Il. 5,445–48) –, sondern auch als herrisch-unduldsame Kämpferin, die ihren Bruder Apoll wegen seiner lauen Haltung gegenüber Ἰαπολλῶνος beschimpft (Hom. Il. 21,470–77).

In der nachhomerischen Literatur kennzeichnet eine geradezu zerstörerische Keuschheit das Bild der A. [F. Conca in: 14,20]: Kallimachos läßt seinen Hymnos ■■ A. mit der Bitte der auf dem Schoß des Ἰαπολλῶνος sitzenden Göttin um Keuschheit beginnen und mit der Warnung enden: »Niemand verweigere der Artemis Achtung« (Kall. h. Artem. 260). Apollodoros zählt die Frevler gegen A.' Keuschheit und Keuschheitsgebot auf – Orion, Ἰακταίων, Kallisto (Apollod. 1,4,3–5; 3,4,4; 3,8,2). Die Jungfräulichkeit der Göttin erweist sich aber auch für ihre Parteigänger als ruinös – ■■ in den Tragödien des Euripides, ■■■■ hier A.' Keuschheitsforderungen auch nur den Hintergrund für die psychologische Krisensituation und damit für den dramatischen Kasus bilden: In seinem *Hippolytos* erregt der keusche Titelheld, der sich ganz dem Dienst der A. geweiht hat, den eifersüchtigen Zorn der Liebesgöttin Ἰαφροδίτης und ist im Kampf der beiden konträren Gottheiten dem Tod geweiht (vgl. Ἰφαιδρά). In *Iphigenie in Aulis* ist A. wie im ursprünglichen Mythos Movens des Opfergeschehens, doch tilgt Euripides die Ursache des Vergehens, läßt die Windstille wie ein Fatum auf Aulis lasten und gestaltet die moralisch-deontologische Krisensituation – die Entscheidung der Hauptfiguren für oder gegen das Opfer – als Kern des Stückes, in dem die die Entrückung Ἰφαιγενείας weissagende A. nur noch als Dea ■■ machina am Ende der Handlung ihren Platz hat.

Im Hellenismus, bes. im hellenistischen Liebesroman, hellt sich das Bild der A. merklich auf. So spielt im Plot der getrennten und nach der Überwindung vieler Hindernisse wieder zusammengeführten Liebenden die Standhaftigkeits- und Keuschheitsprüfung der Protagonisten eine große Rolle, so etwa in den *Ephesiaká* des Xenophon von Ephesos und in Heliodors *Aithiopiaká*, in denen die Protagonisten Theagenis und Charikleia unter dem Schutz von Apollon, A. und Leto zum ehelichen *happy ending* finden [9.134]. Im

Gegensatz zur klassischen Literatur erscheint A. also im hellenistischen Liebesroman als Schutzpatronin ehelicher Liebe und Treue, womit sie sich als Tugendmodell für christl. Wertvorstellungen empfiehlt.

In der röm. Literatur wird die Dreigestaltigkeit der A./D. wiederholt thematisiert: Vergil erwähnt die »tria virginis ora Dianae« (»die drei Gesichter der jungfräulichen Diana«, Aen. 4,511), Horaz spricht von ihr als »ter vocata [...] diva triformis« (»dreimal gerufene [...] Göttin, dreifach gebildet«, Hor. carm. 3,22), und Servius' *Aeneis*-Kommentar (4,511) beschreibt sie als Dreiheit ■■ Luna, D. und Proserpina (Ἰαερσεφώνη) und damit über, auf und unter der Erde wirksam. Thematisch tritt A./D. wesentlich in drei Funktionsbereichen auf: in der astrologischen Literatur, im aitiologischen Mythos und in der Liebesdichtung. In astrologischer Deutung wird A./D. mit Luna/Selene identifiziert und bei Cicero und Catull zur Planetengöttin (Cic. nat. deor. 2,68; Catull. 34). Daß A. vor ihrem Bruder Ἰαπολλῶνος geboren wurde, wird als natürliche Abfolge von Nacht und Tag gedeutet (Myth. Vat. 1,37; 2,17). Bei Ptolemaios (Ptol. 204) wirkt sie als Mondgöttin bes. auf die ersten vier Lebensjahre des Menschen und hat zumal in Konstellation mit Ἰαφροδίτης Einfluß auf Schwangerschaft und Geburt (Ptol. 113).

Den größten Raum in der röm. Dichtung nimmt A./D. in den *Metamorphosen* Ovids ein, der sie v. a. als jungfräuliche und strafende Jagdgöttin darstellt (Ov. met. 1,487; 1,695; 2,425 etc.) und alle einschlägigen Erzählungen des Mythos – Kallisto (2,465), Ἰακταίων (3,155–252), ἸαΝιόβη (4,216–301), Prokris (7,755), Ἰαφαιγενεία (12,35) oder Hippolytos (15,539) – kennt und im Sinne aitiologischer Deutungen ausführt, so etwa, wenn ■■ ■■ der Kallistoepisode die Sternbilder des Großen und Kleinen Bären ableitet (2,505–507).

In der Liebesdichtung ist A./D. zum einen Schutzgöttin keuscher, treuer und monogamer Liebe, ■■ in Ovid (Ov. epist. 20), wo Acontius der Athenerin Cydippe durch eine List einen Heiratsschwur im Tempel der D. auf Delos entlockt, worauf die Göttin alle Versuche des Vaters, die Tochter anderweitig zu verheiraten, durch schwere Krankheiten der Tochter vereitelt. Ein Brief des Acontius erinnert Cydippe dann auf dem Krankenlager ■■ ihren Schwur. Im Gegensatz zu diesem aus der hellenistischen Literatur entnommenen Motiv ehelicher Liebe im Zeichen der A. übernimmt in der Elegiedichtung A./D. die Funktion der Liebesabsage (so in Prop. 2,19,17) oder des Liebeshindernisses, so in einer anonymen Elegie des *Corpus Tibullianum* (3), in der die Liebende die Ablenkung des Geliebten durch D., also die Jagd, beklagt. Auch der Vergleich der schönen Beine der Geliebten mit denen der »geschürzten Diana« (Ov. am. 3,2,31) oder »Cynthia« als Name der (durchaus nicht keuschen) Gelieb-

ten bei Properz beuten ironisch die Fluchtbewegungen der sich ihren Verehrern entziehenden Göttin aus und konstituieren damit ein in der europäischen Liebeslyrik bedeutsames Motiv des A. mythos.

B.1.2. Bildende Kunst

A. hat in der Antike im wesentlichen zwei distinkte Darstellungstraditionen hervorgebracht. Die erste ist die der *Artemis von Ephesos* (vgl. Abb. 1) als fruchtbare Göttin der Natur und des Tierreichs: Hier hat sich eine auf die verlorene Holzstatue von Ephesos zurückgehende Bildtradition entwickelt, die bis in die Spätantike reicht. Die Göttin steht aufrecht, ihre Beine stecken in einem schlauchartigen Gewand, das nur die Zehen freiläßt; auf diesem Gewand (Ependytes) sind quadratische Felder markiert, die auf der Frontseite mit Tierbildern (Löwe, Stiere, Greifen, Bienen), auf den Flanken mit Rosetten und Rankenmotiven gefüllt sind. Den Brustbereich schmücken in drei bis fünf Reihen euterartige Gebilde, ursprünglich wohl Stierhoden, aber schon früh als Brüste gedeutet [6.26].

Die sehr viel variationsreichere Bildtradition allerdings ist die der Jagdgöttin, hier läßt sich ein Typ der aktiven (Jagd) und der passiven D. (Bad, Ruhe) unterscheiden. In der ant. Kunst der klassischen Zeit ist A. als aktive, keusche Jagdgöttin ausnahmslos bekleidet und oft zusammen mit ihrer Mutter Leto und ihrem Bruder Ἰαπολλῶνος dargestellt. In der Frühzeit ist sie mit einem langen Gewand (so die sog. *Große Artemis* ■■ *Piräus*, Bronzestatue von etwa 350 v. Chr.), später jedoch mit einem kurzen Gewand ausgestattet. Es überwiegen Darstellungen der mit Pfeil und Bogen bewaffneten und von Hirschkuh oder Jagdhunden begleiteten A. in Aktion: Charakteristisch ist die schreitende Bewegung, in der A. einen Pfeil aus dem Köcher zieht und gleichzeitig über die Schulter blickt, ■■ in der sog. *Diana* ■■ *Versailles* (vgl. Abb. 2).

Der göttliche Charakter der Jägerin wird in der Plastik und Vasenmalerei der Frühzeit durch den Polos (die Götterkrone), später durch ein Diadem, und in der röm. Kunst durch eine Zackenkrone markiert [13.152]. Durch Motivik und Ausrüstung nähern sich die A. plastiken den ant. Ἰαμαζόνων-Bildnissen, in der röm. Kunst auch denen der Furien an [13.153]. Hier trägt D. oft die »Furientracht«, ein vor der Brust gekreuztes Band oder einen Mantel auf nacktem Oberkörper. Ganz entkleidet tritt A. jedoch allein in der weit weniger häufigen passiven Thematik des ■■ dem Ἰακταίων-Mythologem bekannten Bades auf und kann hier sogar ikonographisch der A. fremde Züge – etwa des Schmuckes, ■■ in einem Wandgemälde in Pompeji (Casa degli Amorini Dorati) – annehmen. Seltener ist A. in der ant. Kunst als Mondgöttin aufge-

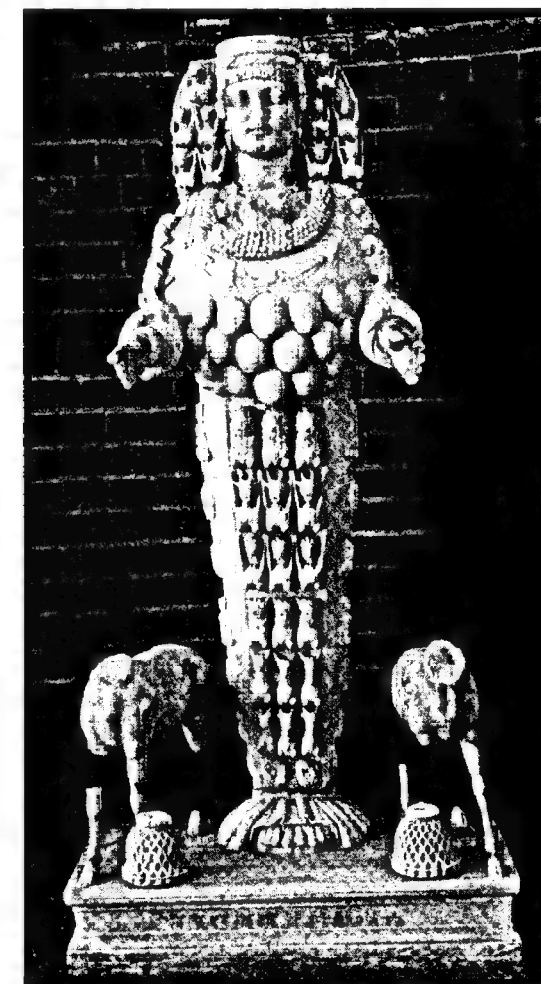


Abb. 1: Artemis von Ephesos (Kultbild, ursprünglich ■■ dem 7./6. Jh. v. Chr.), römische Kopie, Marmor, 2. Jh. n. Chr. Selçuk, Ephesos Archaeological Museum.

faßt worden, so etwa auf einem goldenen Ring aus dem 5. Jh. v. Chr., der A. auf einem Hirsch, eine Fackel in der Hand und umgeben von vier Sternen zeigt [13.162].

B.2. Christliche Spätantike/Mittelalter

Für die frühchristl. Apologeten ist der heidnische Götterhimmel *in toto* ein durch Christus überholtes Lügengebilde: Tertullian (Tert. apol. 15,1) belustigt sich über die nach Hom. Il. 21,489 von ἸαΗηρα gezüchtigte D. und verurteilt D. (gemeinsam mit Mars; ἸαΑρης) als Patronin der Spiele im Amphitheater (Tert. spect. 12). Allerdings lassen die Rückgriffe auf aitiologische und astrologische Deutungen der Antike



Abb. 2: Diana ■■■ Versailles, Marmorskulptur, römische Kopie der Hadrianszeit nach griechischem Original (von 350/40 v. Chr.). Paris, Louvre.

selbst bald eine Relativierung dieser intransigenten Haltung zu, ■■ etwa bei Isidor von Sevilla, der A./D. gänzlich als Personifikation physischer und astrologischer Phänomene erklärt: A. leite sich von dem Namen des Heilkrautes *artemisia* (Beifuß) ab – Isidor hat hier Plinius d.Ä. (Plin. nat. 25,73) im Hinterkopf, denn hier wird Beifuß als auf den weiblichen Uterus wirkendes Antispasmodikum genannt und damit mit A.'s Funktion als Göttin der Geburt in Verbindung gebracht. Ferner klinge »Diana« wie »Duana«, weil der Mond Tag und Nacht zu sehen sei (Isid. orig. 8,11,56). Die Antonomasie A./D. (bzw. ihre Beinamen Cynthia, Trivia etc.) für den Mond bleibt das ganze MA gängig, etwa bei G. Guinzelli – »lucente stella diana« [21. 469], in Dantes *Divina Commedia* (Par. 23,26), im *Ovide moralisé* ■■ prose – »Diana, das ist der reine Mond« [20. 68; 74] – oder im *Reductorium morale* des P. Bersuire. Da dem Mond aber neben Reinheit auch die Qualität der Kälte zugewiesen wird, kann A./D. in negativer astrologisch/astrologischer Deutung und in

Einklang mit der Humoralpathologie Einfluß auf »Melancholie und Wahnsinn« der menschlichen Temperamente nehmen (Christine de Pizan, *Epistre Othea* 10).

Die Deutung des A.mythos im Sinne der christl. Allegorese geht in zweierlei Richtungen. Sie konnte einerseits auf die positive Rolle der A. im hellenistischen Liebesroman zurückgreifen: Bereits im 12. Jh. wurde A. als Allegorie christl. Ehetugend und Treue gedeutet, so in einem Dialog des Mönchs Filagato da Cerami, Hofprediger am Normannenhof Rogers II. und Wilhelms I. (ca. 1160), in dem das Protagonistenpaar der *Aithiopiká* zum Muster der *sophrosýnē* und A. indirekt zur außerbiblischen Figura der Jungfrau Maria wird – situiert doch der Autor seinen Dialog über Heliodors Roman vor einer Marienkirche [F. Conca in: 14. 29]. Explizit wird im spätm. *Reductorium morale* des P. Bersuire die mit Bogen und Pfeilen bewehrte und vom Chor der *Nymphen* umtanzte A./D. als Figura der Jungfrau Maria gedeutet, da sie mit »biegsamer« Milde und den Pfeilen des Gebetes agiert, den gehörnten Hirsch – den Teufel – besiegt und vom Reigen der christl. Jungfrauen umgeben ist [19. 19]. Der *Ovide moralisé* ■■ prose treibt diese christl. Umdeutung der A. noch weiter, wenn das von *Aktaion* beobachtete Bad der D. zum Bild für das im Quell ewigen Ruhms badende göttliche Wesen wird. Als »Trivia« steht A. hier auch für die Trinität, die allein Christus unverhüllt anschauen kann [20. 116; 635–41].

Im *sensus moralis* (»moralischen Sinn«) stilisiert der *Ovide moralisé* ■■ prose D. auch zur Allegorie der christl. Jungfrau, die sich jeder »körperlichen Berührung« entzieht und sich so der Jungfräulichkeit Marias und ihrer *continentia* annähert [20. 68]. Diese Deutung entspricht der ma. Praxis, A. als exemplarische Keuschheitsfigur einzusetzen, ■■ wie Dante in der *Divina Commedia* (Purg. 25) im Wechsel biblische und ant. Beispiele der Bestrafung unkeuschen Lebens vortragen läßt, um die Wollüstigen ■■■ ihrer *luxuria* zu reinigen. Die zweite moralische, nun aber negative Deutungsvariante speist sich insbes. aus der *Aktaion*-Episode und stigmatisiert A./D. als Göttin des Müßiggangs, weil Aktaion als Inbegriff eines Liebhabers des nutzlosen *otium* aufgefaßt wird. Daneben kann A. für Bersuire auch – hier ganz entgegen den traditionellen Mythenelementen – die Personifikation der *luxuria* oder die der Habsucht bedeuten, weil D. die »scheuen Hirsche, die die Ar- ■■■■ bedeuten«, verfolge [19. 19 f.].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Parallel zu der wuchernden A.allegorese des Spätmittelalters zeigen sich bereits im ital. Frühhumanismus Tendenzen einer Rückkehr zum *sensus litteralis*

(»buchstäblichen Sinn«) der ant. Quellen. Deutlich wird dies etwa bei der Behandlung des *Aktaion*-Stoffes in einem der frühesten volkssprachlichen Texte F. Petrarca's, der Canzone *Nel dolce tempo della prima etade* (RVF Nr. 23), in der die Metamorphosenallegorese eines Bersuire zugunsten einer philologischen Rekonstruktion ant. Textsinne und -strukturen aufgegeben wird [4]. Petrarca greift in der Canzone die Verwendung des A./D.-Mythos der lat. Elegiker auf und vergleicht wie diese die Geliebte mit der sich den Blicken und Wünschen Aktaions entziehenden Jagdgöttin. Die Analogie zwischen A./D. und der Geliebten kann aber auch – so in RVF Nr. 52 – eine von jeglicher moralisch-psychologischen Intention entlastete galante Funktion gewinnen (»Ihrem Liebhaber konnte Diana, die er aus Zufall ganz nackt im kalten Wasser sah, nicht mehr gefallen als mir die scheue und grausame Hirtin, die ihren Schleier wusch«).

Diese frühhumanistische Entlastung des ant. Mythos von der spätm. Allegorese wird auch im *Œuvre* G. Boccaccios sichtbar. In *Genealogie Deorum Gentilium* (2,6) geht ■■ um eine Rekonstruktion der konstitutiven Elemente des Mythos in der Traditionslinie von Ciceros *De natura deorum*, wobei Boccaccio ebenfalls stark auf die Identifizierung D./Luna und deren astrologische Implikate abhebt. Folgenreicher noch für die A.-Thematik aber ist, daß Boccaccio im Erstling seines neapolitanischen Aufenthalts, *La caccia di Diana* (1334), erstmals den Stoff zu einem Kleinepos in Terzinen ausbaut, in dem D. selbst als Protagonistin fungiert: Die Göttin versammelt hier die Schönen Neapels, darunter auch die Dame des Dichters, um sich und zieht mit diesen auf die Jagd. Doch als am Ende D. die Frauen ■■■ Opfer der Tiere an Jupiter (*Zeus*) und sie selbst auffordert, weigern sich die Frauen, »weil unsere Busen und Seelen von anderem Feuer entflammt sind« (16,53 f.) – nämlich von dem »der Venus, der heiligen Göttin und Mutter der Liebe« (17,8). Boccaccio hat hier christl.-allegorische Implikate zugunsten gesellschaftlicher Enkomiasik der zeitgenössischen weiblichen *jeunesse dorée* Neapels und ausführlicher Beschreibung von Jagdszenen vermieden. Der Ausgang des traditionellen Konflikts zwischen A./D. und Venus (*Aphrodite*) ist hier von Anfang an entschieden, weil der Erzähler schon zu Beginn seinen Liebes-schmerz betont und sich in einer finalen Metamorphose durch die Dame (und die Liebe) aus einem Hirsch in ein menschliches und rationales Wesen verwandelt sieht. Durch diese Gleichung von Liebe und Rationalität wird A./D. zwar explizit auf die Gegenseite der »tierischen« Unvernunft gerückt, dennoch hat Boccaccio implizit die jeglicher Kultur ferne Natursphäre D.s zum *locus* ■■■■ und die Jagd ■■■■ gesellschaftlichen Zerstreung entschärft, so daß *La caccia di Diana* zum Ausgangstext für eine arkadische Idylli-

sierung des A.mythos in der Renaissance werden kann.

Das etwa 100 Jahre jüngere neulat. Epos *Meleagris* des Humanisten B. Basini geht den Weg der Entallegerisierung weiter und arbeitet dezidiert mit den philologisch-stilistischen Maßgaben des Humanismus: Bei ihm erscheint die ganz auf der durch D.s Zorn verursachten katastrophalen Kalydonischen Eberjagd (Ov. met. 8,515–556) basierende Erzählung in der (angesichts der Tragik des Stoffes zeitgenössisch zwingenden) Form des klassischen Epos, das wie Homers *Ilias* und Vergils *Aeneis* mit dem Zorn – hier der D. – beginnt und das ganz auf dem rachsüchtigen Charakter der Göttin aufbaut. Folglich beschreibt Basini die Jagd auf den Eber nicht als idyllisches Spiel wie Boccaccio, sondern als blutige Schlacht mit tödlichem Ausgang.

Weit weniger bemüht um eine konkrete Mythenanbindung zeigt sich ein anderer humanistischer Rückgriff auf die Figur der D., nämlich C. Celtis' *Ludus Dianae* von 1502: In diesem fünftaktigen mythol. Fest- und Singspiel zu Ehren Kaiser Maximilians und seiner Gattin Bianca Maria Sforza, das mit seinen nur 213 Versen keine dramatische Handlung entwickelt, geht es um die Dichterkrönung des Vinzenz Lang, der als Bacchus (*Dionysos*) auftritt, während unter Führung ■■■■ Merkur (*Hermes*) und D. dem Kaiserpaar gehuldigt wird [16]. Das Bild der zerstörerischen D. hat sich im 16. Jh. allerdings weniger durchgesetzt als die enkomiasische Tendenz Celtis', denn in der Renaissance lassen sich – abgesehen vom Auftauchen A./D.s in den seit dem späten 15. Jh. zunehmend erscheinenden Übersetzungen der einschlägigen hellenistischen Liebesromane (*L'Histoire Aethiopique de Heliodorus* von J. Amyot, 1548) – *grosso modo* drei anders gelagerte Rezeptionstränge beobachten: Einerseits der Strang der arkadisch-pastoralen Mythenverwendung, andererseits, in der Nachfolge Petrarca's, die Eingliederung D.s als Antonomasie für die Geliebte in die Liebesdichtung und schließlich die Verwendung des Mythos als epistemologische Metapher.

Der arkadische Zweig läßt sich am deutlichsten in den span. Schäferromanen des Portugiesen J. de Montemayor beobachten, der mit *Los siete libros de la Diana* (1559) die ■■■■ J. Sannazaros *Arcadia* (1504) angestoßene Rezeption des hellenistischen Hirtenromans (Longos, *Daphnis und Chloë*) auf der iberischen Halbinsel eröffnete. Indem Montemayor den Namen der Göttin auf die (menschliche) Protagonistin übergehen läßt, die nach einer längeren Trennung ihrem Geliebten, dem Hirten Sireno, untreu wird und dadurch eine schließlich nur durch die magischen Kräfte der Zauberrin Felicia entwirrt Liebeskette in Gang setzt, isoliert ■■ das pastorale *setting* des A.mythos und verabsolutiert gleichzeitig dessen ja nur sehr schwach ausgebildete

amouröse Züge (etwa in der *Endymion*-Episode). Diese Transposition des Namens ›D.‹ in einen Schäferroman ist zwar nur schwach motiviert, war für den Gebrauch des Mythos in literarischen, höfisch-enkomiasischen, musikalischen und bildkünstlerischen Kontexten des 16. bis 18. Jh. aber bes. folgenreich. Montemayors *Diana* hatte einen weit über die Grenzen Spaniens hinausreichenden Erfolg [5], brachte ■ auf siebzehn Ausgaben in vierzig Jahren, auf diverse Übersetzungen auch und gerade in Deutschland (etwa *Erster und anderer Teil der ■■■■ verteutschten Schäfferey von der schönen verliebten Diana und dem vergessenen Syreno*, H. L. von Kuffstein 1619, oder G. Ph. Harsdörffers *Diana* von 1646) [8] und auf eine Fülle von Fortsetzungen, so von A. Pérez die *Segunda parte* (1564), die ungedruckte und verschollene *Tercera parte* (1582) von G. Hernández, die *Diana enamorada* von G. Polo (1585) oder die ins Geistliche gewendeten Versionen des Zisterziensers B. Ponce (*Clara Diana a lo divino*). Daß der bukolisch-höfische Strang der A.thematik seit Boccaccio bis ins 18. Jh. bestimmend blieb, zeigen noch mythol. Komödien wie *La colonia de Diana* von M. Vidal y Salvador (1745), in der sich ein aristokratisches Publikum an arkadischen Evasionsphantasien erfreuen kann.

Eine zweite gattungsspezifische Verwendung findet der Mythos im Liebesdiskurs der Renaissance, worin D. ähnlich wie bei Petrarca als Analogon zur den Liebenden abweisenden Dame auftritt. Klagen wie die des Pyrance über seine grausame Geliebte in Jeanne Flores *Contes amoureux* (1537) – »dort werde ich eine wütende Tigerin treffen [...] oder einen schrecklichen Bären, die mich als düsteres Opfer ihrer Göttin Diana bringen werden« (2,279–281) – werden zu Stereotypen des unerfüllten Liebesleidens in Narrativik und Lyrik, ■ in Frankreich in M. Scève's *Délie, objet de plus haute vertu* (22) – hier entsprechen den drei Orientierungen der A. als Trivia (Hekate, D., Luna) drei unterschiedliche Wirkungen der Geliebten –, in P. de Ronsards *Les Amours (Le baing de Callirée I)* und in J. Du Bellays *L'Olive* (82). Bes. bei Scève wird die Möglichkeit sichtbar, durch den Göttervergleich die Geliebte und die Liebe in einen neoplatonischen Kontext zu stellen. Reizvoll ist die Rollenumkehrung, die die Lyoneser Dichterin Louise Labé in ihrem Sonett *Diana étant ■ l'épaisseur d'un bois* vornimmt, in dem das weibliche lyrische Ich liebesversunken von D. aufgegriffen und für eine ihrer *Nymphen* gehalten wird. In ihrer Antwort an D. stilisiert sich nun die Liebende zum weiblichen *Endymion*, die vom Objekt ihres Verlangens – also dem Geliebten in der metaphorischen Gestalt D.s – mit Liebespfeilen beschossen worden ist. Labés Dichtung zeigt, wie sich die ursprünglichen Eigenschaften einer der Liebe abgeneigten D. geradezu ins Gegenteil einer zur Liebe bereiten und bereitenden Göttin verkehren.

Die Vorliebe der Renaissance für Vornamen aus der klassischen Antike und das im Schäferroman wie in der Liebeslyrik erprobte Ausspielen von Keuschheit und erotischer Attraktivität führen zusammen mit den neugewonnenen enkomiasischen Möglichkeiten schließlich zur Identifikation der Dame mit D. und zur Karriere des Vornamens ›D.‹ in der europ. Renaissance und im Barock. ›D.‹ wird ganz ohne direkten Mythenbezug zum Namen der (fingierten oder fiktischen) Geliebten in Lyriksammlungen, etwa in H. Constables Sonettreihe *Diana* von 1594 oder auch zum Namen der ebenso distanziert wie stolz-enhalt-■■■ mit der Liebe spielenden Hauptfigur in Lope de Vegas *El perro del hortolano*, Diana de Belford (ca. 1613). Seit dem späten 15. Jh. ist D. ein hauptsächlich im Adel beliebter Frauenname – so bei der Maitresse Heinrichs II. von Frankreich, Diane de Poitiers, oder bei Heinrichs unehelicher Tochter Diane de France. Dieser Name lud wiederum zum poetisch-allusiven, enkomiasischen Spiel mit dem Mythos ein: In der frz. Renaissance konzentriert sich dieses Spiel v.a. auf Diane de Poitiers, die mit ihrer Entourage aus Dichtern (u.a. Ronsard), Künstlern und Architekten eine ganzheitliche Selbstinszenierung unter Rückgriff auf den A.mythos in Gang setzte und ihr von Ph. Delorme erbautes Schloß Anet mit Gemälden, Tapisserien und Skulpturen der A.thematik ausstatten ließ (s.u. B.3.2.). An dieser Neuinszenierung des Mythos beteiligten sich O. de Magny, Ronsard und Du Bellay, der in einem Wortspiel »vostre Dianets« (*Les Regrets* 159) D.s Schloß Anet preist [A. Ceccarelli Pellegrino in: 14. 147–186].

Eine anders gelagerte, dem ursprünglichen Mythos treuere enkomiasische Evidenz erlangte der A.-Mythos im elisabethanischen England. Die unverheiratete »virgin queen« Elisabeth I. wurde in der zeitgenössischen Dichtung mit der keuschen Mondgöttin D./Cynthia identifiziert, ■ etwa in R. Barnefields *Cynthia, with certaine Sonnets* (1595). Der Homer-Übersetzer G. Chapman verband in seinem »Hymnus in Cynthia« aus *The Shadow of Night* (1594) philologische Gelehrsamkeit und neoplatonische Philosophie mit der Akzentuierung von Keuschheit und Ehelosigkeit bei der metaphorischen Identifizierung Cynthias mit der Königin und ihres »virgin court«. Ohne Chap-■■■■ philosophisch-philologischen Aufwand kommt Elisabeths Günstling W. Raleigh in *Ocean's Love ■ Cynthia* (ca. 1589–1594, erhalten ist nur *The 21th: and last booke of the Ocean to Scinthia*) aus, einem allegorischen Schäfergedicht, in dem (der zu dieser Zeit aus der Gunst der Königin gefallene) Raleigh mit seinem Namen Walter/Water spielt und als Schäfer Ocean Cynthias Liebe (zurück)zuerlangen sucht. Das bekannteste elisabethanische Werk dieses enkomiasischen Kontexts ist aber ohne Zweifel B. Jonsons Mas-

que *Cynthia's Revels*, eine Komödie von 1600, in der vom Dichter Crites die typischen Laster des Hoflebens in Gestalt allegorischer Figuren vor den Thron der Königin Cynthia zitiert, zurechtgewiesen und (mit Merkurs/Hermes' Hilfe) zur Buße auf die Pilgerschaft zum Berg Helikon geschickt werden. Cynthia wird auch hier im Sinne der »virgin queen« von den erotischen Ambiguitäten der (ital.) Liebeslyrik freigehalten und ganz als reine, keusche, Reichtum und Gerechtigkeit spendende Göttin aufgefaßt. Die sechste Szene des fünften Akts enthält mit der Hymne »Queen and huntress, chaste and fair« eines der bekanntesten Gedichte Jonsons.

Eine gänzlich andere als diese sich bis ins 18. Jh. fortsetzende arkadisch-enkomiasische Verwendung des Mythos prägt die Philosophie der Renaissance aus. Deren gegen den eher statischen Wissensbegriff der Scholastik gerichtete Auffassung der Prozessualität von Erkenntnis läßt der Jagd als epistemologischer Metapher zunehmende Bedeutung zukommen, so etwa in *De venatione sapientiae* des Nicolaus Cusanus (»Die Vernunft hat ihre Freude an dieser sehr fröhlichen Jagd«, Cap. 16). In G. Brunos Auslegung des *Endymion*-Mythos in *De gli eroici furori* 1,4 (1585) wird D. als Ziel dieser epistemologischen Jagd zur Allegorie göttlicher Weisheit und Schönheit, in *De la causa, principio et ■■* (1584) auch des Seienden und der Natur [2.234]. Damit greift Bruno die neoplatonische Auslegungstradition des A.-Mythos im 16. Jh. als Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen auf – ■ in G. Pico della Mirandola's Deutung der Liebe zwischen *Endymion* und D. [18.180] –, die auch bei Marguerite de Navarre alle Züge eines pagane und christl. Elemente verwebenden Synkretismus trägt: In ihrer *Histoire des satyres ■ des nymphes de Diane* (1547) steht die ihre Nymphen transformierende D. für Gott, der die Seinen durch Verwandlung vor den Anfeindungen des Bösen schützt. Brunos Gleichsetzung der Göttin mit der Natur deutet darauf hin, daß er den Mythenstrang der jungfräulichen Jagdgöttin mit dem der in Kunst und neoplatonisch-orphischer Philosophie des 16. Jh. wiederentdeckten A./D. von Ephesos aufgehen läßt [6].

Die Verwischung vormals distinkter Züge unterschiedlicher Mythenstränge ist überhaupt eines der Kennzeichen der A.rezeption in der orphischen Philosophie des 16. Jh., deren Denken um proteushafte Wandlungsfähigkeit und Ineins-Setzen des Gegensätzlichen kreist: D. und Venus (*Aphrodite*), Keuschheit und Liebe verschmelzen ■■ einer Figur [18.92–94]. Nicht anders – wenn auch mit anderer Begründung – als in der petrarkistischen Liebesdichtung kann D. damit auch in der neoplatonischen Philosophie des 16. Jh. zu einer ambiguen sinnlich-keuschen Liebesgöttin werden und damit auch Maßstäbe

für die Auffassung der A. in der Bildenden Kunst setzen.

B.3.2. Bildende Kunst und Architektur

Im Mittelalter läßt sich bis ins 15. Jh. hinein von einer weitgehenden bildkünstlerischen Karenz des A.mythos sprechen. Allenfalls in der Buchmalerei, etwa der *Chroniques de Hainaut* und in Illuminationen zu Christines de Pizan *Epistre Othea* [D. Boccassini in: 14. Tav. 5], finden sich Darstellungen, die A. allerdings als Dame in zeitgenössischer modischer Kleidung abbilden. Erst ab dem 16. Jh. gehört der A.-Mythos zu den prominenten mythol. Themen der Bildenden Kunst der Renaissance. Hier lassen sich grob vier wesentliche Darstellungsformen unterscheiden: die oft als Identifikationsportrait funktionalisierte Darstellung der jagenden, zumeist aber ruhenden oder badenden D., die mythol.-allegorische *storia* als Wiedergabe von Mythenepisoden, die Wiederaufnahme der ant. Darstellungstradition der A. von Ephesos und die Diffusion des Allegorischen in der Emblemik.

Da der A.mythos seit dem umfassenden, Bildende Kunst, Architektur und Literatur einschließenden Bildprogramm im Umkreis der Diane de Poitiers zu den Grundmodellen des Herrscherinnenlobs geworden ist, müssen die Identifikationsportraits stets im Kontext weiterer bildkünstlerischer A./D.-Darstellungen (Skulpturen, Kunsthandwerk, Wandteppiche etc.), meist auch höfischer Zeremonien, Festzüge sowie Opern- und Musikaufführungen gesehen werden. Beispielhaft dafür ist das frz. Jagdschloß Anet der Diane de Poitiers (s.o. B.3.1.): Dessen Portal schmückte das Bronzerelief einer ■■■ B. Cellini ursprünglich für Schloß Fontainebleau geschaffenen ruhenden *Nymphe*, die ihren Arm um einen Hirsch legt. Der Garten wurde mit D.skulpturen, das Schloß mit D.-Reliefs und Tapisserien mit D.mythologemen ausgestattet. Kern des Bildprogramms aber scheint das berühmte Portrait der Schloßherrin als *Diane chasseresse* gewesen zu sein (vgl. Abb. 3).

Das Portrait zeigt Diane de Poitiers hier nicht in der Tradition der passiven, ruhenden D. – wie die meisten Gartenskulpturen und Reliefs des Schlosses –, sondern in der aktiven Haltung der in Bewegung befindlichen Jägerin. Der Künstler hat D. hier ähnlich wie in ant. A.skulpturen aufgefaßt. Abweichend aber ist D. hier nackt, was die Antike nur bei der thematisch begrenzten Darstellung der badenden – passiven – D. gekannt hatte. Ähnliche komplexe Inszenierungen und Ausstattungen von Jagdschlössern als (höfischen) Fluchträumen vor dem Hof lassen sich bis ins späte 17. Jh. beobachten, etwa im (auch *Reggia di Diana* genannten) Palazzo della Venaria Reale der Herzogin Maria Giovanna von Savoyen oder der *Colonnade de*



Abb. 3: Diana als Jägerin/Diane de Poitiers, École de Fontainebleau (u. a. Luca Penni zugeschrieben), Gemälde auf Holz, um 1550. Paris, Louvre.

Diane, die Ludwig XIV. anstelle einer Grotte im Gartenparterre des Grand Trianon errichten ließ. Die damit eingeleitete »Verhofung« [15. 796f.] des A. mythos in der Bildenden Kunst setzt sich fort in einer Reihe von Maitressen- und Herrscherinnenportraits in der Aufmachung der D. Gegen Ende des 16. Jh. hat sich das Identifikationsportrait von der idealischen Nacktheit der Diane de Poitiers wieder ebenso entfernt wie von der Natureinsamkeit ihres Jagdreviers: Maria de' Medici läßt sich 1605 unter einem Baldachin und in herrschaftlichem Lilienmantel als thronende D. portraituren, um sich als Mitregentin des als Mars (?Ares) dargestellten Ludwig XIII. zu inszenieren.

Gleichzeitig zu dieser politischen Aufwertung der A. zum Inbegriff weiblicher Herrschaft läßt im 17. Jh. sich aber auch die Fortführung der bukolisch-erotischen Bildtradition beobachten und als Ausdruck der Flucht vor dem absolutistisch-reglementierten Hofleben im Umkreis der hochadligen *préciosité* deuten. Die offizielle Hofgesellschaft inszeniert die von D. repräsentierte Jagd aber auch selbst als Entlastung von politischer Repräsentation. Die Jagd festigt gleichzeitig die

ständig fixierte Ordnung und imaginiert die Ungezwungenheit des Lebens jenseits der *vita politica*. Da hierbei die »Galanterie« des Hoflebens prägend bleibt, wird die Kulturfeindlichkeit des ursprünglichen Mythos ebenso umgeformt wie die Keuschheit der Göttin, in deren Gewand sich 1663/64 Maria Theresia von Österreich, die Gattin Ludwigs XIV., mit entblößter Brust, oder später Ludwigs Maitresse Françoise de Rochechouart, Madame de Montespan, umflattert von Amorknaben und von Liebespfeilen beschossen, portraituren lassen [15. 806].

Diese in der Renaissance vorbereitete Umcodierung und die gleichzeitige Einbeziehung des Hoffluchtmotivs in die höfische Werteordnung prägen auch die Darstellungen ohne Portraitfunktion, die die Göttin aus konkreten Mythenerzählungen isolieren und als Jagende (z. B. P. P. Rubens/J. Brueghel d. Ä., *Ausbruch zur Jagd*, um 1620, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, oder Rubens, *Heimkehr von der Jagd*, um 1617, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), meist aber als Ruhende oder Badende zeigen. Letztere Darstellungen können auf eine umfangreiche ikonographische Tradition der (eng mit dem Bildtyp der schlafenden Venus verwandten) isoliert schlafenden (z. B. L. Cranach d. Ä., *Die schlafende Diana*, o. J., Mezza) oder badenden D. (so schon auf einem Wandgemälde in Pompeji, Casa di D. Ottavio Quartione) zurückgreifen. Im 16. und 17. Jh. kommen oft anekdotische Ausschmückungen hinzu wie etwa bei P. P. Rubens' und J. Brueghels d. Ä. *Diana und ihre Nymphen im Schlaf von Satyrn belauscht* (1623, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature). Vermeer van Delft (*Badende Diana* 1654, Den Haag, Mauritshuis) hingegen kommt ohne mythol. Anekdoten aus und verwandelt das Bad in eine vornehme Toilette in zeitgenössischer Staffage.

Die Zeichenhaftigkeit einer allegorisch-sinnbildlichen Botschaft (wie sie sich in der Bildinschrift »Fontis Nympha sacri somnum rumpe quiesco« [»Ich, die Nymphe der heiligen Quelle, ruhe; störe meinen Schlaf nicht!«] in *Die schlafende Diana* L. Cranachs d. Ä. noch findet) ist schließlich im Œuvre A. Watteaus oder F. Bouchers vollständig getilgt: Ausgestattet mit minimalen D. attributen (Pfeil, Bogen, erlegtes Wild oder Haarschmuck mit Mondsichel) in Kombination mit dem ansonsten eher der Venus (?Aphrodite) zugehörigen (Perlen-)Schmuck, sind die Frauenakte Watteaus (*Badende Diana*, 1713/1718, Paris, Louvre) oder Bouchers (vgl. Abb. 4 sowie *Das Bad der Diana*, 1747, Amiens, Musée des Beaux-Arts) weder an eine konkrete Mythenepisode noch eine moralisch-allegorische Bildaussage gebunden, sondern bauen die insbes. von der literarischen Tradition vorbereitete Erotisierung, Entallegorisierung und Entmythologisierung aus [13. 160]. In dieser ambigen Funktion erotischer

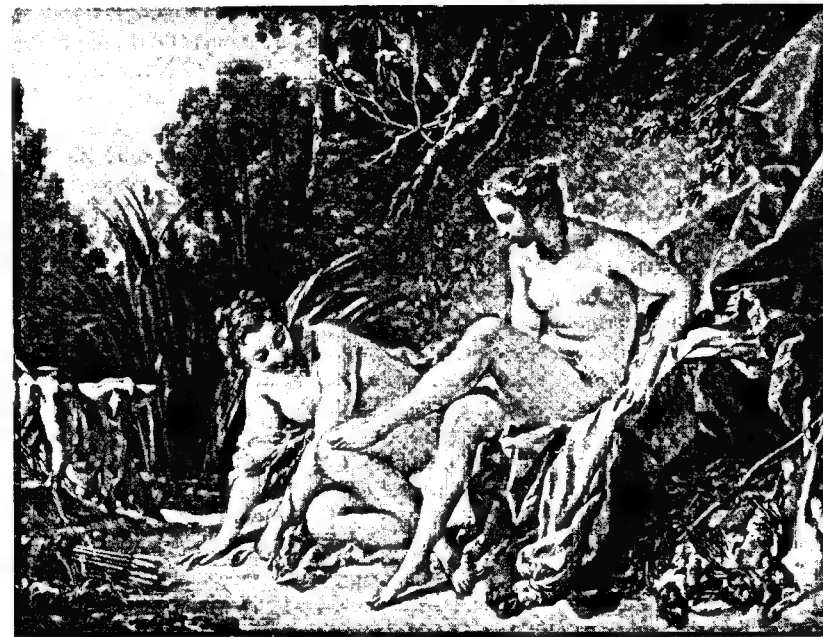


Abb. 4: François Boucher, Diana beim Bade, Öl auf Leinwand, 1742. Paris, Louvre.

Attraktion taucht D. auch in der klassizistischen Liebeslyrik des 18. Jh. auf, so in A. Chéniers Gedicht *Diane*, in dem das lyrische Ich als voyeuristischer Jäger die kaum verhüllten Brüste und Knie der Göttin hervorhebt.

Der Bildtyp der mythol. *Poesia* greift seit dem 16. Jh. bevorzugt auf die Konstellationen D./Aktaion und D./Kallisto bzw. auf eine Kombination aus beiden Erzählungen zurück, wobei eine allegorische Bildbedeutung stets greifbar bleibt. Die Verurteilung Kallistos durch D. hat bereits Tizian als Parallelstück zum Aktaionstoff aufgefaßt (Tizian, *Diana und Kallisto*, mehrere Versionen, z. B. 1559, Edinburgh, National Gallery of Scotland). Hier wie dort bestraft die Göttin Keuschheitsverletzer, auf Tizians Kallistogemälden mit einer für D.s Bruder ?Apollon typischen Zornesgeste. Weniger intransigent ist D. bei Rubens (*Diana und Kallisto*, 1638–1640, Madrid, Prado), die ihre Arme nach der Nymphe ausstreckt. Die inhaltliche Nähe beider Episoden verdeutlicht Rembrandt in seinem Gemälde *Diana mit Aktaeon und Kallisto* (ca. 1635, Anholt/Westfalen, Slg. Fürst Salm-Salm), wo der sich sträubenden Kallisto auf der rechten Bildhälfte drastisch die Kleider vom schwangeren Leib gerissen werden und auf der linken Aktaion die badenden Nymphen erblickt. Da Rembrandt diese Doppelszene von zwei Alten – möglicherweise Philemon und Baucis – beobachten läßt und dem unstatthafter Schauen Aktaions ein erlaubtes entgegengesetzt, unterliegt dem Bild eine Allegorie guter und schlechter Wahrnehmung [3].

Setzt sich aber schon Rembrandt durch die drastische Inszenierung wimmelnder Frauenkörper und die Verstecktheit der Warnung vor erotisch konditioniertem Sehen der Gefahr des Übersehens der allegorischen Tiefenbedeutung aus, ist diese in Darstellungen der Kallistoepisode des 18. Jh. überhaupt nicht mehr vorhanden. Bezeichnenderweise wählt Boucher 1759 nicht das Ende dieser Episode, sondern die Verführung der Nymphe durch den als D. verkleideten Jupiter (?Zeus) in seinem Gemälde *Jupiter sous les traits de Diane séduisant Callisto* (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art) und streicht den erotisch-voyeuristischen Aspekt lesbischer Liebe heraus. Auch hier zeigt sich die zunehmende Sinnentleerung des Mythos und dessen Reduktion auf oberflächliche Attribute, was sich bis in die von Bouchers Zeitgenossen C. von Linné in *Systema naturae* 1758 eingeführte zoologische Bezeichnung einer Meerkatzenart als »*Cercopithecus diana*« niederschlägt, deren einzige Verbindung Mythos in einer mondsichelförmigen Fellezeichnung der Stirn besteht.

Eine gänzlich von den traditionellen Erzählungen der Jagdgöttin abweichende Darstellungstradition eröffnet die Wiederentdeckung der A. in Ephesos im 16. Jh. (s. o. Abb. 1) und ihr Einsatz als statische Allegorie der Natur [10] bzw. von deren Erkenntnis, wie sie zuerst in einem allegorischen *tondo* in Raffaels *Stanza della segnatura* auftaucht: Hier sitzt die *Philosophia* auf einem von zwei vielbrüstigen A. figuren getragenen Sessel. Gleichzeitig wurde die in der Antike gängige Verschmelzung der A. Ephesia mit Isis wieder

aufgegriffen. Von Raffael ausgehend läßt sich die A. Ephesia als Symbol von Natur und Naturforschung bis ins 18. und frühe 19. Jh. verfolgen, etwa im Titelblatt der 1746 entstandenen *Fauna Svecica* Linnés, auf dem ein Standbild der Göttin in freier Natur zu sehen ist [6].

Die Emblematik des 16./17. Jh. schließlich greift z. T. auf die christianisierende ma. Allegorese zurück und verbindet in A. die Verkörperung von *fortitudo* und *temperantia* unter dem Lemma »Servat armata pudorem« (»Die Bewaffnete bewahrt ihre Keuschheit«; F. Piccinelli, *Mundus symbolicus in emblematum universitate* 1681, 2,17,24). Beobachten läßt sich eine relativ weite Entfernung der Emblemaussage von der Semantik des Mythos, ■ etwa, wenn D. für unbeirrbar Arbeit und die konstante Verfolgung eigener Ziele steht, wie in L. Haechtans' *Parvus mundus*, 1579, wo das Bild der Amor (?Eros) verfolgenden A. mit der *subscriptio* »Labor omnia vincit improbus«/»Harte Mühe besiegt alles« versehen ist. Oder sie wird zur Patronin der Gastfreundschaft in einem Emblembuch von P. Costalis, *Pegma*, 1555, aber auch – in Anlehnung an ihre astrologische Deutung als auf die Kindheit wirkende Göttin Luna – zur Patronin der Kinder bei G. de La Perrière, *La Morosophie*, 1553 [13. 150].

B.3.3. Musik und Ballett

In der Vokalmusik wie im Ballett des 17. und 18. Jh. nimmt der D.mythos breiten Raum ein, eingegrenzt aber auf die ■ die Kallisto- bzw. ?Aktaion-Episode gebundene Keuschheitsproblematik oder deren Gegenteil im ?Endymion-Stoff. Stoffwahl und Perspektivierung ■■■■■ ganz wesentlich abhängig vom Aufführungskontext: So wurden Darbietungen ■■■ D.opern, D.kantaten etc. im höfischen Raum zumeist in Zusammenhang mit dynastischer Heiratspolitik und Hochzeitzeremonien gebracht. D. wurde wie im Portrait zumeist als Identifikationsfigur der (zukünftigen) Herrscherin verstanden und demgemäß von der rigiden Keuschheit der Göttin distanziert, um statt dessen ihre Funktion als Schützerin von Geburt und Nachkommenschaft und als Patronin aristokratischer Jagdvergnügungen hervorzuheben.

In diesem Sinne ließ Leopold I. von Österreich zur Hochzeit mit seiner dritten Gemahlin 1678 die Oper *Il Tempio di Diana in Taurica* im Garten von Schönbrunn aufführen [15. 804]. In *Le Triomphe de l'Amour* von J.-B. Lully, getanzt 1681 von der Dauphine als D. und ihren Hofdamen als ?Nymphen, sah sich die jung verheiratete Prinzessin aufgefordert, über der Keuschheit nicht die Geburt eines Thronfolgers aus den Augen zu verlieren. Bes. markant ist diese höfisch-zeremonielle Funktion im 28-tägigen Festspektakel anlässlich der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Fried-

rich August II. mit der Tochter des Kaisers Joseph I. († 1711), Maria Josepha, in Dresden (1719). In der Reihe der unter mythol. Motti stehenden Festtage nahm die D.thematik drei Tage ein. Aufgeführt wurde J.D. Heinichens *Divertissement ■ musique »Diana sull'Elba«*. Hier wird deutlich die Differenz zwischen D. und Ven■■■ (?Aphrodite) betont und die Brautleute zur Nachfolge der D. aufgefordert: »Diane ist schön, aber ihre Schönheit inspiriert nicht zu verrückten Gedanken/ Die Vergnügungen, die sie schenkt, schließen nicht die Tugend aus« (vgl. [15. 808]).

Im Bereich der nicht-höfischen, kommerziellen Oper (bes. Venedigs nach 1637) werden dem D.stoff jedoch ganz andere Aspekte abgewonnen: In P.F. Cavallis Oper *La Callisto* von 1651 nach einem Libretto von G. Faustini wird zwar auf die mythol. Stoffe der frühen Oper – etwa C. Monteverdis *Orfeo* – zurückgegriffen, dieser Stoff aber als publikumswirksames erotisch-komödiantisches Spielmateriale aufgefaßt. Entsprechend rückt das erotische Potential der Göttin in den Mittelpunkt – so in der travestierreichen Kallistopisode des zweiten Akts (2,6), in der Jupiter (?Zeus) in der Gestalt D.s Kallisto ■■ nachhaltig verführt, daß diese daraufhin die echte D. um eine Wiederholung des Stelldicheins bittet, was diese zwar erzürnt ablehnt, nicht aber aus traditioneller Keuschheit, sondern aus Interesse ■■ ?Endymion. Der wiederum hält Jupiter für die geliebte D. und erwartet nun von dieser/m die Befriedigung seiner Wünsche. Cavalli/Faustini stellen die Götterwelt als Reich erotischer, ja homoerotischer Ambiguitäten dar [12] und schließen sich in ihrem D.bild deutlich an die Erotisierung der Göttin in Liebeslyrik und Bildender Kunst seit der Renaissance an. Diese Tendenz kann in Oper und Kantate zur Verengung des Mythos auf die ?Endymion-Episode – so bei A. Scarlatti (*Diana ed Endimione*, 1670), A. Philidor (*Diane et Endymion*, 1698), R. Keiser (*Die heimliche Liebe der Diana oder die entdeckte Verstellung*, 1712) und F.C. Blamont (*Diane et Endymion* auf einen Text ■■■ Fontenelle, 1731) – oder zur Fokussierung der ?Aktaion-Handlung führen.

Eine weitere Akzentuierung besteht in der Hervorhebung der (scheiternden) Keuschheitsprobe der Nymphen D.s, ein Scheitern, das die Libretti allerdings in die Positivität des Sieges Amors über D. wenden, so in C.S. Favarts *Les Nymphes de Diane* (1740), in dessen finalem Vaudeville selbst die tugendstrenge D.-priesterin Severine zugestehen muß: »La raison propose/Et l'Amour dispose« (»Die Vernunft denkt, und die Liebe lenkt«).

Schließlich gehört der D.mythos im 17. und frühen 18. Jh. zum üblichen Repertoire von Jagdkantaten, ■■ in G.F. Händels Frühwerk *Diana cacciatrice. Alla caccia* (1707).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Mit dem doppelten Paradigmenwechsel, der an der Wende vom 18. zum 19. Jh. das Feudalsystem des *Ancien Régime* ebenso wie die Verbindlichkeit ant. Modelle für das (neo-)klassizistische System in Literatur, Musik und Bildender Kunst destabilisiert, bekommt auch die Rezeption des D.mythos eine andere Richtung. Die Delegitimierung traditioneller Mythenverwendung wird in F. Schillers *Die Götter Griechenlands* (1804/05) beklagt, wo es heißt: »Traurig such ich an dem Sternbogen,/Dich, Selene, find ich dort nicht mehr«; und nicht anders in J.W. von Goethes Ballade *Groß ist die Diana der Epheser* (1812), in der die kunstvolle Bildlichkeit der ant. Götterwelt gegen den christl. »Gott so im Gehirn« in Stellung gebracht wird. Die Ersetzung der ant. Mythol. des Klassizismus durch die christl. der Romantik etwa in F.-R. de Chateaubriands *Le Génie du christianisme* reduziert ebenso wie der latente Platonismus der Romantik die Möglichkeiten der Mythenrezeption, die nur noch in die Richtung einer platonisierten Fassung der ?Endymion-Episode gehen kann oder in die einer Integration der dunklen Eigenschaften D.s/Hekates als Göttin der Nacht in die romantische Vorliebe für die Nachtseiten des Menschen, wobei allzu konkrete Resurse auf den Mythos aber programmatisch unterbleiben. Reflexe dieser Perspektivierung des Mythos lassen sich in der Erzählung *Smarra* von Ch. Nodier (1821) entdecken [F. Claudon in: 14. 243–256].

Das Wiederauftauchen des Mythos ist im zweiten Drittel des 19. Jh. meist mit antiromantischen Tendenzen verbunden, so in H. Heines »Tanzpoem« *Die Göttin Diana* (1854), konzipiert als Fortsetzung zu *Die Götter im Exil*, wo ein »junger deutscher Ritter« auf einen verfallenen D.temple stößt und dort erkennen muß, daß »die alten Götter nicht todt« sind. Das postromantische Beharren auf der – meist in Phänomene der Natur verwobenen – Präsenz der ant. Götter bleibt ein Standardtopos der Literatur bis ins ausgehende 19. Jh., etwa in G. d'Annunzios Gedicht »Diana inerm« ■■■ *La Chimera* (1890): »È Diana: Così dorme da secoli./Ma pur, quando a le tiepide/lunazioni estive i boschi odorano,/si sveglia ella« (»Das ist Diana: So schläft sie seit Jahrhunderten. Aber wenn zum lauen Sommer-Mondschein die Wälder duften, erwacht sie«).

Deutlich antiquarisches Interesse verrät R. Brownings Gedicht *Artemis prologizes* (1855), in dem das komplette System des ursprünglichen A.mythos restauriert wird. G. de Nervals zeitgleiches Sonett »Artemis« setzt weniger auf mythol. Bildung als vielmehr auf die okkulten Implikate der ephesischen A./Isis sowie auf die onirischen der Mondgöttin Hekate und er-

zeugt einen Text weitgehender Verrätselung. Die literarische Bewegung des *Parnasse contemporain* im Frankreich der 1860–1870er Jahre faßte in ihrem Rekurs auf den D.mythos antiquarische Bemühungen um den Mythos und dessen ant. Bildlichkeit und antiromantische Stoßrichtung zusammen und erzeugte eine Reihe von dramatischen (z.B. Th. de Banville, *Diane ■■ bois*, 1878) und lyrischen Texten. In letzteren wurden insbes. die auf die Grausamkeit der Göttin zielenden Mythenelemente und ihre statuarische Schönheit zum Portrait einer artifizialisierten, zumeist grausamen Geliebten oder abweisenden Frau zusammengesogen, so in Th. Gautiers Sonett *Parfois une Vénus* (1866), in J.-M. de Hérédias Sonettzyklus *Artemis et les Nymphes* (1866) oder in Leconte de Lisle's *Hymnes Orphiques (Parfum d'Artemis)*, 1895 [L. Todisco in: 14. 283–299].

Die im 18. Jh. eingeebnete Mischung von erotischer Attraktivität und Grausamkeit wird in der Dichtung des *fin de siècle* wieder zur Standardausstattung D.s und kann mit dem sadistisch getönten Frauenbild der männerverschlingenden *femme fatale* fusioniert werden – so schon in G. Flauberts *La tentation de Saint-Antoine*, wo eine schwarzgekleidete D. inmitten eines Wolfsrudels spricht: »J'ai des désirs de violence et d'immensité. Je veux boire des poisons, me perdre dans les vapeurs, dans les rêves« (»Ich hungere nach Gewalt und Unendlichkeit. Ich möchte Gift trinken, mich in Launen, Träumen verlieren« [22. 560]).

In der Literatur des 20. Jh. scheint sich dieses Amalgam ■■■ Sexualität und bis zur Gewalttätigkeit reichender Unnahbarkeit wieder aufzuspalten: Einerseits steht D. für Unabhängigkeit und Freiheitsstreben – so etwa in H. Manns Romanzyklus *Die Göttinnen* (1902), in dem die Herzogin von Assy der Grausamkeit und dem Titanentum ihrer Vorfahren nachspürt und im Roman *Diana* ihrem – allerdings rein ästhetizistisch ausgerichteten – Freiheitsdrang durch das Anstiften einer Revolution Ausdruck verleiht. R. M. Rilkes Sonett *Kretische Artemis* aus *Der ■■■■ Gedichte anderer Teil* (1908) nutzt die Thematik der kühlen Unnahbarkeit der in ihren ursprünglichen Charakteristika aufgefaßten Göttin der Jagd und der Geburt, um ein ebenso kühles, nicht auf ein lyrisches Ich zentriertes Dichten zu profilieren. In L. Pirandellos Theaterstück *Diana ■■ la Tuda* (1926) investiert der Bildhauer Sirio Dossi seine Sehnsucht nach unkörperlicher Vollkommenheit in die Schaffung einer D.statue, die schließlich von seinem Modell, dem Mädchen Tuda, zerstört wird, weil der Bildhauer sie mit seinen auf sie übertragenen Vollkommenheitshoffnungen überfordert. In C. Pavese's *Dialoghi ■■■■ Leucò* (1947) hat sich im Dialog zwischen ?Kastor und Polydeukes dieses Bild der grausamen, den Sterblichen den Tod bringenden A. gehalten. Noch G. Grass' Gedicht *Diana oder die Gegenstände ■■■■ der Sammlung Gleisdreieck* (1960) be-

grenzt D.s Tätigkeiten auf das Erlegen von Wild, zu dem auch das lyrische (aber keineswegs liebende oder verliebte) Ich zählt. Eine dezidiert lebensfeindliche Konnotation bekommt D. in E. Jongs Gedicht *The Deaths of Goddesses*, in dem eine Welt, in der »Diana loves only her stage, nicht herbeigewünscht wird (1979).

Ebenso, wenn nicht stärker präsent ist die Erotisierung der Göttin, die bisweilen deutlich deren traditionelle Keuschheit ironisiert. Nicht anders zu verstehen ist Th. Manns Namenswahl der Industriellengattin Diane Houplé, die den von ihr als Reinkarnation des Gottes Merkur imaginierten Hotelboy Felix Krull verführt (Felix Krull, 1954). Im selben Jahr analysiert P. Klossowski im Essay *Le bain de Diane* anhand des Mythos die Symbolik des Bades, der Nacktheit und des erotischen Begehrens. M. Vargas Llosa potenziert die Spiel zwischen mythol. Erwartungshorizont und erotischer Aktivität in *Elogio de la madrastra* (1988) dadurch, daß Doña Lucrezia ihre erotischen Phantasien in die Bildbeschreibung von Bouchers *Diana beim Bade* (1742) einschließt und damit die sexuelle Doppeldeutigkeit des Bildes mit Vorstellungen lesbischer Liebe der Kallistoepisode überblendet. Nicht weniger sexuell aktiv ist die Protagonistin Diana Soren aus C. Fuentes' Roman *Diana la cazadora solitaria* (1994), wiewohl hier deren Unersättlichkeit mit einer sich dem Ich-Erzähler stets entziehenden Wildheit und Unbehaustheit gepaart ist, die Fuentes explizit an den D.mythos koppelt. Die sich schon in der Renaissance herausbildende Ambivalenz aus Keuschheit und Sexualität behält auch in den D.evokationen des 20. Jh. ihre Gültigkeit. Nur so läßt sich auch erklären, warum ein immer noch gängiges Kontrazeptivum den Namen »Diane« trägt.

B.4.2. Bildende Kunst

Die Mode der »lebenden Bilder« im 19. Jh. hat im frz. *Second Empire* deutlich mythol. Charakter und verknüpft antiquarisches Interesse, historistischen Stil und den Rückgriff auf Mythen der Antike zu Repräsentationszwecken des Kaiserreichs. É. Zola beschreibt im Roman *La Curée* (1871) ein solches Bild als Gesellschaftsspiel in all seiner Inkongruenz, in der die Häßlichkeit der D.darstellerin als (ungewollte) Verspottung der mythol. Figur qualifiziert wird. Die D.-Thematik gewinnt mit der Akademiemalerei des Historismus wieder an Bedeutung, wenn auch weniger in der Form einer konkreten Mythenerzählung. In der Landschaftsmalerei ist D.s Jagdgesellschaft in Aktion oder in Ruhe oft Hintergrundstaffage; vielfach werden auch Themen der D.ikonographie des 16. Jh. aufgegriffen und an klassisches Bildungsgut appelliert (A. Feuerbach, *Diana im Bade*, 1854, München, Neue

Pinakothek; H. von Marées, *Die Rast der Diana*, 1863, München, Neue Pinakothek; H. Makart, *Der Jagdzug der Diana*, 1880; A. Böcklin, *Jagd der Diana*, 1895/96, Paris, Louvre). Mythen-elemente, oft als Hintergrund sommerlicher Landschaften, finden sich auch in der Malerei C. Corots, der wie seine Vorbilder C. Lorrain und N. Poussin kontinuierlich auf Motive der Mythol. und insbes. auf den D.mythos als Ingrediens von Landschaften zurückgreift (z. B. *Le bain de Diane*, 1873, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts). Auch zu H. Fantin-Latours eher akademischer Ausrichtung paßt, daß eine Vielzahl von Bildern mit Motiven der »ruhenden« D. zwischen 1871 und 1903 gemalt hat. A. Renoirs frühes Gemälde *Diana* (vgl. Abb. 5) hat trotz Einflüssen G. Courbets und E. Manets (bes. im Lichteinfall) mit dem Sujet der sich ausruhenden und auf ihren Bogen stützenden Göttin deutlich die Anforderungen der Jury des Salons von 1867 im Blick.

Ganz anders faßt G. Moreau 1872 seine auf einem in einen Hirsch verwandelten Jäger reitende D. als männermordende *femme fatale* auf. Im frühen 20. Jh. gabeln sich die relativ wenigen D.darstellungen in einen eher avantgardistischen, den Mythos eher dekon-



Abb. 5: Auguste Renoir, *Diane*, auf Leinwand, 1867. Washington, National Gallery of Art.

struierenden Zweig (M. Laurencin, *Artémis*, 1908; F. Picabia, *Artémis*, 1929; P. Klee, *Diana*, 1931) und einen epigonal-ideologischer Vereinnahmung, der motivisch stark an die Salonmalerei des 19. Jh. oder den kühlen Klassizismus Feuerbachs anknüpft, so in I. Salingers ganz dem nationalsozialistischen Rassenideal huldigem Bild *Dianas Rast* (1939 f.) [11. 387–395]. Nach 1945 hat sich das historisierende Spätwerk G. de Chiricos der Thematik angenommen (*Diana*, 1954, Privatbesitz; *Die Jägerin Diana*, 1955, Florenz, Coll. Ver-rando); als ironisch-klassisches Profil mit mythol. Minimalausstattung (Mondsichel, Bogen) in ovalem Ausschnitt hat der *Pop Art*-Pionier R. Lichtenstein 1965 eine D.zeichnung ausgeführt.

B.4.3. Musik und Ballett

Nach der Hochzeit der D.-Thematik in der Musik des 17. und 18. Jh. nimmt deren Bedeutung im 19. und 20. Jh. deutlich ab. In der beliebtesten Vokal-gattung der Romantik, dem Lied, finden sich bis auf F. Schuberts *Die zürnende Diana* (op. 36, Nr. 7, D 707) auf einen den »Aktaion-Mythos und des »Schauens süße letzte Stunde« ausbeutenden Text von Johanna Mayrhofer (1819/20) kaum Anknüpfungspunkte. Ballett und Oper setzen sich in der zweiten Jahrhundert-hälfte mit der romantischen Delegitimierung des Mythos auseinander; dies führt zu parodistisch-burlesken oder restaurativen Ergebnissen. So ridiculisiert J. Offenbachs Mythen-travestie *Orphée dans l'enfer* (1858 zum Libretto von Crémieux und Halévy) den historistischen Rückgriff des *Second Empire* und stellt D. als in Aktaion verliebte Kokotte dar. Gegen diese burleske Entwertung richtet sich L. Delibes' Ballett *Sylvie la nymphe de Diane* nach einem Entwurf von J. Barbier (1876), das als Eröffnungsveranstaltung der Opéra Garnier den Versuch unternahm, die ant. Mythol. Erneuerung des (Tanz-)Theaters auszubauen: Inhaltlich wird auch hier die Intransigenz D.s angesichts der Unkeuschheit ihrer Nymphe Sylvia durch Amors Hinweis auf D.s eigene Affäre mit »Endymion aufgelöst und damit D.s traditionelle Gesellschaftsfeindlichkeit korrigiert. Von Delibes und Th. de Banvilles Stück *Diane aux bois* – zu dessen zweitem Akt C. Debussy 1883/84 Chormusik geschrieben hat – führt eine direkte Linie zum neoklassizistischen Ballett eines L. Bakst und dessen von I. Rubinstein getanzter *Artémis troublée* (1922, Musik P. Pary; [1]). Zuvor hatte die Ausdruckstänzerin L. Fuller ein D.ballett choreographiert (*Diane chasseresse*, 1909).

Einige wenige, wenn auch marginale Anknüpfungspunkte an die D.thematik kennt die Musik des späten 19. und frühen 20. Jh. mit G. Puccinis *Inno a Diana* (1890), A. Alessandrescus symphonischer Dichtung *Actéon* (1915) und T. Aubins Kantate *Actéon* (1930). Musikalischer Höhepunkt der D.thematik aber ist zweifellos B. Britten's Vertonung von B. Jonsons *Queen and huntress, chaste and fair* in der Serenade für Tenor, Horn und Orchester op. 31 (1943).

→ *Aphrodite; Apollon; Aktaion; Endymion; Kephalos und Prokris; Niobe*

Forschungsliteratur

- [1] Ph. LE MOAL (Hrsg.), *Dictionnaire de la danse*, 1999
 [2] L.C. BOMBASSARO, Im Schatten der Diana. Die Jagdmetaphorik im Werk von Giordano Bruno, 2002 [3] W. BUSCH, Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts »Diana, Aktaion und Kallisto«, in: ZfK 52, 1989, 257–275
 [4] M. FÖCKING, Petrarca's Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in Canzoniere Nr. XXIII, in: GRM 50/3, 2000, 271–298 [5] E. FOSALBA, La Diana Europa: ediciones, traducciones e influencias, 1994 [6] A. GOESCH, Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jh., 1996 [7] T.D. GRIFFEN, Deciphering the Vinca Script, 2005 [8] G. HOFFMEISTER, Die spanische Diana in Deutschland, 1972 [9] N. HOLZBERG, Der antike Roman, 2001 [10] W. KEMP, Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, 1973 [11] Kunst im Dritten Reich, hrsg. vom Frankfurter Kunstverein, 1980 [12] S. LEOPOLD, Numi, vili e plebei. La Callisto und die venezianische Oper des 17. Jh., in: La Callisto, hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, 1996, 38–42 [13] H.K. LÜCKE/S. LÜCKE, Art. Artemis, in: LAM, 1999, 137–164 [14] L. NISSIM (Hrsg.), »La cruelle douceur d'Artémise: Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi, 2002 [15] F. POLLEROS, »Ergetzliche Lust der Diana«: Jagd, Maske-rade und Portrait, in: W. Adam/K. Kiesant/W. Schulze (Hrsg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, 1997, 795–819 [16] A. SCHÜTZ, Die Dramen des Conrad Celtis, 1948 [17] U. VON WILLAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Der Glaube der Hellenen I, 1931 [18] E. WIND, Heidnische Mysterien in der Renaissance, 1981.

Zitierte Quellen

- [19] P. BENSUIRE, *Reductorium morale*, hrsg. J. Engels, 1960 [20] C. DE BOER (Hrsg.), *Ovide moralisé en prose*, 1953 [21] G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 1960 [22] G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, hrsg. von B. Masson, Bd. 1, 1964.

Marc Föcking (Hamburg)

Atalanta

(Ἀταλάντη, lat. Atalanta)

A. Mythos

Der A.mythos ist in der Literatur der Antike in zwei Versionen überliefert, die nicht immer streng voneinander trennen sind, sondern häufig auch in Mischformen vorkommen. Es wird zwischen einer arkadischen und einer böotischen Version unterschieden. Diese Unterscheidung geht bereits auf spätant. Quellen zurück (vgl. bes. Sch. Theokr. 3,40/42d).

Der arkadischen Version zufolge wird A., Tochter des Iasos bzw. Iasos und der Minyastochter Klymene, vom Vater ausgesetzt, weil dieser sich einen Sohn wünschte; eine Bärin findet sie und zieht sie groß. In selbstgewählter Jungfräulichkeit lebt und jagt A. in den Wäldern Arkadiens und hat zahlreiche Gelegenheiten, ihren Mut und ihre Kraft unter Beweis zu stellen: Mit Peleus trägt sie anlässlich der Leichenspiele für Pelias einen Ringkampf aus, und sie geht mit Meleager gemeinsam auf die Jagd nach dem Kalydonischen Eber, den sie dann erlegt. Meilanion gelingt es schließlich, A. durch unermüdliche Gefolgschaft bei der Jagd für sich zu gewinnen. Mit diesem hat die arkadische A. dann einen Sohn, Parthenopaios, der Sage nach einen der Sieben, die in den Krieg gegen Theben zogen.

Nach der böotischen Version müssen sich A.s Freier auf deren eigenes Verlangen bzw. auf Wunsch ihres Vaters Schoineus mit ihr im Wettlauf messen: Wer siegt, bekommt sie zur Frau; diejenigen aber, die A. unterliegen, erleiden den Tod. Unter den Werbenden, die sich dem Wettlauf stellen, ist auch Hippomenes, der von Aphrodite (Venus) drei goldene Äpfel aus dem Garten der Hesperiden erhält, mit deren Hilfe A. im Wettlauf überlistet. Als glücklicher Sieger darf er A. dann als seine Braut heimführen. Doch H. vergiftet, Venus für ihre Hilfe zu danken, und zieht den Zorn der Göttin auf sich. Sie entfacht in ihm vorzeitiges Liebesbegehren, woraufhin er sich mit A. in zügelloser Leidenschaft in einem Heiligtum der Kybele vereinigt. Kybele wiederum, empört über diesen schmachvollen Akt an dem ihr geweihten Ort, verwandelt die beiden zur Strafe in Löwen.

A. spielt in der arkadischen Sagenversion bei sehr unterschiedlichen Gelegenheiten und immer als eine Akteurin unter vielen ihre Stärke – sei es im Ringkampf mit Peleus oder bei der Jagd auf den Kalydonischen Eber – und taucht somit in völlig unterschiedlichen Kontexten und ikonographischen Zusammenhängen auf; in der böotischen Mythosversion ist sie jedoch die zentrale Handlungsfigur in einem festen

Kontext, dem Wettlauf als Freierprobe. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf die letztere Version.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die älteste gesicherte Quelle des A.stoffes liefert eine Passage aus Hesiods *Frauenkatalog* (Hes.cat. fr. 73; fr. 75/76). Hesiod gibt hier die böotische Version der A.sage wieder, d.h. A.s Freier können sie nur durch einen Sieg im Wettlauf Frau bekommen. Somit ist der Wettlauf von A. und H. bereits für das 7. Jh. v. Chr. bezeugt und zählt den frühesten als Sage überlieferten Agonen überhaupt. Die als Schönheit charakterisierte A. zeigt bei Hesiod keine Bereitschaft Ehe; ihr Wunsch nach Jungfräulichkeit und ihre hervorgehobene »Schnellfüßigkeit« (Hes.cat. fr. 73,2) lassen den Wettlauf zum unüberwindbaren Hindernis werden und betonen die Härte der Freierprobe. Die Erwähnung von A.s Wettlauf mit anderen Freiern, die aufgrund ihrer Niederlage sterben mußten, fehlt hier; vielmehr beginnt Hesiods Schilderung unmittelbar vor Beginn des Wettlaufs von A. und H. Schoineus gibt vor einer großen Menschenmenge die Bedingungen bekannt: Unterliegt H. seiner Tochter, so muß er sterben, gewinnt er indes, so bekommt er A. zur Frau und schnellfüßige Pferde als Mitgift. Der Wettlauf beginnt, H. läßt die drei goldenen Äpfel, die Aphrodite ihm zur Hilfe gegeben hat, nacheinander während des Laufs fallen, und A., geblendet von deren Schönheit, liest diese auf, gerät dadurch ins Hintertreffen und verliert.

Im 3. Jh. v. Chr. greift Theokrit die von Hesiod überlieferte böotische Mythosvariante wieder auf (Theokr. 3,40ff.), jedoch mit zwei Abweichungen: Zum einen ist Aphrodite hier nicht mehr die die Geschicke lenkende Kraft, denn wir erfahren von H., daß er seinen Wettlauf mit Äpfeln – ohne Mengenangabe – in der Hand austrug. Eine weitere neue Komponente besteht darin, daß A. von Liebe zu H. ergriffen wird; Hesiods Bild von A. als Männerhasserin wird hier entscheidend relativiert und nimmt ein wesentliches Element der ovidischen Fassung vorweg.

Ovid gewährt in den *Metamorphosen* der böotischen Mythosversion breiten Raum: Das 10. Buch (Ov.met.

10,560–707) liefert die längste und detailreichste Schilderung der A.–H.episode der ant. Literatur. Ebenso wie bereits bei Hesiod wird A. mit ihren beiden für das Geschehen wesentlichen Eigenschaften eingeführt: Ihre Schönheit scheint die Motivation für die Risikobereitschaft der Werber zu sein, ihre Schnelligkeit scheint ihre Unbesiegbarkeit zu dokumentieren. Durch A.s Befragung des Orakels nach einem Ehemann ist gleich zu Beginn der Erzählung eine andere Ausgangssituation geschaffen als in den sonst bekannten Mythosversionen: Sowohl bei Hesiod als auch bei Apollodor (Apollod. 3,9,2) und bei Hygin (Hyg.fab. 185,1) flieht A. aus eigener Überzeugung die Ehe, bei Ovid hingegen lehnt sie diese aufgrund göttlicher Mahnung ab. Ovids A. ist bereit, eine Ehe einzugehen, scheint sich sogar eine Heirat zu wünschen. Somit ist in A. von Beginn der Konflikt zwischen der eigenen Sehnsucht nach Liebe und der durch Prophezeiung bedingten Furcht vor der Ehe angelegt, der in ihrem Monolog und während des gesamten Wettlaufs mit H. klar zutage tritt. Eine neue, die Handlung bestimmende Rolle kommt bei Ovid Venus zu, die nicht nur als Erzählerin innerhalb der Rahmenhandlung fungiert, sondern H. auch aktiv Beistand leistet und ihm die drei goldenen Äpfel gibt, mit deren Hilfe er A. besiegen kann. Ein gleichfalls neues Element, das sich nur bei Ovid findet, ist die Fortsetzung der Erzählung über die Verfehlung der beiden Protagonisten im Tempel der Kybele und deren anschließende Metamorphose.

Im 1. Jh. n. Chr. findet sich bei Apollodor (Apollod. 3,9,2) schließlich die Variante, daß A. bewaffnet Lauf antritt. Diese wird im 2. Jh. n. Chr. von Hygin aufgegriffen und weiter ausgestaltet: A. sei den unbewaffneten Werbenden mit einem Dolch gefolgt, habe den, der ihr unterlag, sofort getötet, und die Köpfe der ermordeten Freier zur Abschreckung der Wettkampfbahn aufgehängt (Hyg.fab. 185).

B.1.2. Bildende Kunst

Der in der antiken Literatur weitverbreitete Wettlauf von A. und H. fand in der Bildenden Kunst überraschenderweise kaum Niederschlag. Zwar werden einige wenige Bildwerke der griech. Kunst wie etwa eine weißgrundige Lekythos des Duris-Malers (*Atalante und drei Eroten*, um 500/490 v. Chr., Cleveland Museum of Art) oder eine attisch-rotfigurige Hydria (*Wettlauf der Atalante*, um 450 v. Chr., Madrid, Museo Arqueológico Nacional) mit dem myth. Wettlauf in Verbindung gebracht, doch das einzige wirklich gesicherte bildliche Zeugnis dieser Mythosversion der griech. Antike ist ein attisch-rotfiguriger Kelchkrater, der A. und H. bei der Vorbereitung zum Wettlauf zeigt (Dinos-Maler, *Atalante und Hippomenes* im dem

Wettlauf, um 420 v. Chr., Bologna, Museo Civico). Erst aus röm. Zeit sind einige inschriftlich und ikonographisch gesicherte Darstellungen des myth. Wettlaufs bekannt, so etwa auf der Wandung zweier Glasgefäße aus dem 2.–3. Jh. n. Chr. (Glasbecher, Corning, N. Y., The Corning Museum of Glass, und Glasschale, ehemals Reims, Musée Archéologique, im Ersten Weltkrieg zerstört), bei denen A. die Verfolgung mit gezücktem Dolch aufgenommen hat, wie es nur in den mythogr. Handbüchern der Zeit von Apollodor bzw. Hygin überliefert ist.

B.2. Mittelalter und Frühe Neuzeit

B.2.1. Literatur

Im Zuge der verstärkten Rezeption ant. Autoren, die durch die gewandelten ökonomischen und sozialen Verhältnisse und durch das wachsende Unterhaltungsbedürfnis eines höfischen Publikums bedingt war, wurden im 12. Jh. die Schriften Ovids und somit auch der A.mythos wiederentdeckt. Arnulf von Orléans, der die ovidischen *Metamorphosen* mit umfassenden Glossen versah und allegorische Auslegungen anfügte, wurde zum Begründer einer überaus beliebten Form der *Metamorphosen*-Deutung: der moralisierenden Allegorisierung des Mythos, die bis in die Hochrenaissance und darüber hinaus fortleben sollte: A. wird von H. mit Hilfe der drei Äpfel besiegt, die dessen Charaktereigenschaften – Weisheit, Schönheit und edle Gesinnung – symbolisieren. Zunächst scheint das Gute zu triumphieren, doch mit der Schändung des Kybeletempels setzt sich das Laster durch, und die beiden Protagonisten werden zur Strafe in Löwen verwandelt.

In den *Gesta Romanorum* (Kap. 60) ist die Erzählung von A. und H. Märchen umgedeutet. Dem Mythos ist hier sein ursprünglicher Charakter genommen, denn anders als bei den ant. Autoren ist der Wettlauf nicht mehr durch A.s Männerhaß oder gar durch einen schicksalhaften Orakelspruch wie bei Ovid motiviert, sondern auf das reine Märchenmotiv der Freierprobe reduziert: Aus A. wird die schöne Königstochter Rosimunda, deren Vater einen Wettlauf als Freierprobe bestimmt. Nach dem Scheitern vieler Werber stellt sich auch der arme Abibas der Probe, dessen Risikobereitschaft nicht wie bei Ovid auf Liebe und Bewunderung gründet, sondern auf der Aussicht auf wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg. Anders als H. bedient sich auch nicht dreier goldener Äpfel, um A. zu überlisten, sondern eines Kranzes, eines seidenen Gürtels und eines seidenen Beutels mit einem goldenen Ball, der die Aufschrift »Wer mit mir spielt, der wird dieses Spiels nie müde werden« trägt. Mit Hilfe dieser kostbaren Gegenstände gewinnt Abibas den Wettlauf, bekommt Rosimunda zur Frau

und hat sein Ziel – Macht und Wohlstand – erreicht. Durch die anschließende allegorisch-moralische Auslegung wird das Märchen zu einer Belehrung über moralisch richtiges und falsches Verhalten und einer Anleitung zum rechten Lebensführung in christl. Geist.

Mit dem zwischen 1316 und 1328 verfaßten *Ovide moralisé* (10,2094–2437; 10,3954–4127) erreichen die Versuche, Ovids *Metamorphosen* eine allegorische und schließlich spezifisch christl. Bedeutung zu verleihen, ihren Höhepunkt. A. symbolisiert hier die Versuchung des lasterhaften Lebens, während H. zunächst auf dem rechten Weg ist, dann jedoch nicht standhaft bleibt. Damit wendet er sich von Gott ab und wird zum verachtenswerten Beispiel eines Gottesabtrünnigen. Die gleiche Aussageintention steht auch hinter dem stark verkürzten *Ovide moralisé* in prose (1466/67). Unabhängig von der frz. *Metamorphosen*-Bearbeitung erscheint in Frankreich zwischen 1342 und 1350 außerdem mit P. Bersuires *Ovidius moralizatus* ein lat. Gegenstück zum *Ovide moralisé*, das v. a. für Predigtzwecke konzipiert ist und den Mythos als Ausgangspunkt für aktualisierende erbauliche Belehrungen und Ermahnungen nutzt.

Im Unterschied zu diesen in Frankreich entstandenen moralisierenden Allegorisierungen sowie zu den seit der 1. Hälfte des 14. Jh. in Italien erschienenen volkssprachlichen Übertragungen der *Metamorphosen* bezieht G. Boccaccio in seinen in der Mitte des 14. Jh. verfaßten *Genealogie deorum gentilium* (Kap. 57) historische, philosophische und naturwissenschaftliche Aspekte in seine Deutungen mit ein. Der A.-mythos erfährt eine neue dichterische Ausgestaltung, wenn A. detailreich in ihrer ganzen Schönheit geschildert wird. Nach Boccaccios Auslegung, die nicht mehr moraltheologischen, sondern eher naturphilosophischen Charakter hat, ist der Mythos von A. und H. ein Beleg dafür, daß selbst der stärkste Wille und die größte Härte einer Frau mit Gold und Geschenken gebrochen werden können. Die Schändung des Kybeleheiligums bedeute die Hingabe an irdische Genüsse, weshalb die beiden in Löwen – hochmütige Tiere – verwandelt wurden. Daß sie nach ihrer Metamorphose vor den Wagen Kybeles gespannt wurden, ■■■ Boccaccio, entspreche nur der Natur der Dinge, da alle Erdbewohner den irdischen Gesetzen unterworfen seien.

In Christines de Pizan *Epistre Othea* (1400/01), einem fiktiven Sendschreiben der Göttin Othéa ■■■ den jungen Hektor von Troja, der durch Beispiele aus Mythol. und ant. Geschichte zur *droite chevalerie* angeleitet werden soll, wird der A.-mythos in die Welt der Ritter und Edelleute transponiert (Abschnitt 72). Diese Tendenz, die Verwandlungssagen Ovids in ein höfisch-fürstliches Ambiente zu übertragen, die sich im 16. Jh. in den an der zeitgenössischen Ritterdichtung ange-

lehnten *Metamorphosen*-Bearbeitungen von N. degli Agostini und L. Dolce fortsetzt, gipfelt schließlich in den *Metamorfosi* (1561) des G. A. dell'Anguillara, wo in langen Monologen ausführlich der Seelenzustand der Protagonisten geschildert wird, die nicht selten von einem inneren Konflikt zwischen Pflichtbewußtsein und unbändiger Liebe gepeinigt sind – so auch A., die ihre Liebe zu H. aufkeimen spürt und ihr schmerzhaftes Bedauern darüber zum Ausdruck bringt, daß dieser sich todesmutig dem unheilbringenden Wettlauf stellen will. Ihr Liebesklagen gipfelt in dem Wunsch, H. möge schneller sein als sie.

B.2.2. Bildende Kunst

Die ersten nachantiken Darstellungen des A.-mythos finden sich fast ausnahmslos in Handschriften vulgärsprachlicher *Metamorphosen*-Übertragungen oder auf den *Metamorphosen* basierender Schriften des 14. und 15. Jh., durch die sich die ant. Mythol. nicht mehr ■■■ dem Klerus, sondern auch dem Adel und wenig später dem gebildeten Bürgertum ohne Latein- oder Griechischkenntnisse erschloß. In den Illustrationen dieser Handschriften, die in einer Zeit entstanden, als sich noch keine feste Bildtradition für den A.-mythos hatte ausbilden können, kommt dem begleitenden Text und einer fundierten Quellenkenntnis entscheidende Bedeutung zu. Durch die große Abhängigkeit vom Text und durch das Fehlen visueller Vorbilder entstehen in dieser Frühphase Darstellungen, die sich aufgrund ihrer schlechten Lesbarkeit später in der A.-ikonographie nicht durchsetzen konnten. In den Handschriften von Christines de Pizan *Epistre Othea* indes wird, wie später üblich, ein signifikanter Handlungsmoment ausgewählt, nämlich der Wettlauf von A. und H. bzw. A.s Wettlauf mit einem Freier. Beispiele hierfür sind die Miniatur in der Handschrift Harley 4431 (Cité-des-Dames-Werkstatt, Miniatur auf Pergament, 1410–1415, London, British Museum, Harley ms. 4431, fol. 128 recto), wo A. und H. um die Wette laufen, sowie die in einer Handschrift in Erlangen (vgl. Abb. 1), die den Wettlauf A.s mit einem ihrer zahlreichen Freier zeigt. Anders als in Frankreich und Flandern entstanden in Italien entsprechend dem bürgerlichen Rezipientenkreis bescheidenere Handschriften aus Papier mit nur wenigen illuminierten Initialen bzw. aquarellierten Federzeichnungen, die zu meist ■■■ unteren Blattrand plaziert sind.

Das Suchen nach geeigneten Darstellungsformen gilt auch für die Gruppe der in der zweiten Hälfte des 15. Jh. in Italien entstandenen Darstellungen auf den *cassoni* genannten Hochzeitstruhen. Während die Buchmaler meist nur einen dramatischen und charakteristischen Augenblick der Erzählung festhalten, stellen die Cassonemaler häufig auf mehreren zu einem



Abb. 1: Willem Vrelant und Werkstatt, Hippomenes und Atalanta, Miniatur auf Pergament, um 1460. Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 2361, fol. 92 verso.

Geschehen gehörenden Tafeln entweder in getrennten Einzeldarstellungen oder in mehrere Erzählmomente umfassenden Simultandarstellungen einen erzählerischen Zusammenhang her.

Mit der Erfindung des Buchdrucks und der Möglichkeit der Vervielfältigung von Literatur und Illustration bildete sich ein festes Bildrepertoire des A.-mythos aus. Seit dem Erscheinen der ersten gedruckten illustrierten *Metamorphosen*-Edition mit der Volgareversion G. Bonsignoris (Venedig, 1497) entsteht zunächst ausschließlich in Italien, ab der Mitte des 16. Jh. auch in Deutschland und Frankreich, eine Vielzahl illustrierter *Metamorphosen*-Ausgaben, auf die die Künstler fortan bei der bildlichen Darstellung des A.-mythos nach Art von Musterbüchern zurückgreifen können. Während in den frühen Illustrationsfolgen immer Simultandarstellungen gewählt werden, die zumeist in kreisförmiger Komposition mehrere Erzählmomente in einem Bild zusammenfassen, wird nach und nach die Anzahl der dargestellten Handlungsmomente reduziert, bis schließlich nur noch eine markante Szene gezeigt wird. Diese monoszenische Darstellungsweise setzt sich dann im Laufe des 16. Jh. in allen Kunstgattungen durch.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur, Wissenschaftsliteratur und Philosophie

In der Tradition der spätm. bzw. frühnl. moralisierenden Mythosdeutung steht das 1560 erschienene Stück *Athalanta wurd inn ein Löwin verwandelt* des H. Sachs. An die Nacherzählung des Mythos in Versform,

die sich weitestgehend an die ovidische Vorlage hält, schließt sich die Lehre der Fabel ■■■ Jeder Buhler werde zum »Löwen«, wenn ihn die Liebe treibe, und versuche, mit Hilfe von Geschenken, List und Ränken zu seinem Ziel ■■■ gelangen. Ebenso sei aber auch die Umworbene mit einer Löwin zu vergleichen, da sie den Freier in kopflose Liebe treibe und diesem Schmerz und Schaden zufüge. Daher, ■■■ Sachs, müsse ■■■ solche Situationen rechtzeitig fliehen.

In der Mitte des 16. Jh. bricht die große Zeit der mythogr. Handbücher an: Zwischen 1548 und 1566 erscheinen *De deis gentium varia et multiplex historia* ■■■ L. G. Giraldi (Basel 1548), *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* von N. Conti (Venedig 1551) und *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* von V. Cartari (Venedig 1556). Da die Entstehung dieser Handbücher jedoch in die Zeit des Trienter Konzils (1545–1563) fällt und die kirchlichen Zensoren ■■■ den Paganismus anprangern, müssen sich die Mythographen des 16. Jh. wie ihre ma. Vorgänger der Mythenexegese bedienen und die ant. Themen in den Dienst des christl. Glaubens stellen. So ist A. in Contis *Mythologiae* (7,8) die Verkörperung des geistigen und sinnlichen Vergnügens, und jeder, der unter Einsatz seines Lebens nach diesem trachte, sei nicht bei Verstand, da dieses Vergnügen mit Schande und Gefahren verbunden sei.

Unter dem Einfluß der ital. Handbücher erscheint 1604 die erste *Metamorphosen*-Auslegung (*Wileggingh op den Metamorphosis*) des K. van Mander als Teil seines kunsttheoretischen und künstlerbiographischen Werks *Het Schilder-boeck*, die ebenfalls an die Tradition der moralisierenden Mythenallegorese anknüpft, ■■■

auch im Fall des A.mythos. Da es sich bei diesem fläm. Werk um den überhaupt ersten und einzigen im 17. Jh. entstandenen *Metamorphosen*-Kommentar handelte, sollte ■ entscheidenden Einfluß auf die Popularität mythol. Themen in der niederl. Kunst seiner Zeit nehmen.

Der engl. Philosoph, Wissenschaftstheoretiker und Staatsmann F. Bacon geht mit seiner 1609 entstandenen Schrift *De sapientia veterum* über den vermeintlich traditionellen Ansatz der Mythosinterpretation hinaus und erkennt in den heidnischen Gottheiten nunmehr naturphilosophische, politische und ethische Prinzipien. Die allegorische Auslegung des A.kapitels (Kap. 25) bietet so einen neuen Interpretationsansatz: Für Bacon symbolisiert der Wettlauf von A. und H. den Wettkampf von *ars* (A., d. h. von Kunst), und *natura* (H.). Zunächst erscheint die Kunst schneller als die Natur, doch schließlich wird sie von der Natur unter Anwendung eines Kunstgriffs besiegt. Dies überträgt Bacon auf die Wissenschaft: Die goldenen Äpfel stehen für die Ablenkungen (Gewinn und Nutzen, *luxuria et commodum*), die die Menschen bei ihrer wiss. Forschung vom direkten Kurs abbringen, d. h. die Äpfel symbolisieren den Materialismus, der alle Wissenschaften und Künste korrumpiert. Daher, so das Fazit, ist es nicht verwunderlich, daß es der Kunst nicht gelingt, die Natur ■ besiegen. Die Kunst bleibt letztlich der Natur unterworfen.

Im frühen 17. Jh. findet der A.mythos Eingang in das Theater. Wahrscheinlich 1612 entsteht in England die lat. Komödie *Atalanta* von Philip Parsons, bei der die Grundstruktur der Handlung Ovid folgt, jedoch um zahlreiche dem Zeitgeschmack entsprechende komödiantische Details erweitert ist. In Parsons Stück fühlt sich Venus (Aphrodite) von Anfang an von den Menschen vernachlässigt, so daß sie beschließt, in A. das Liebesfeuer zu entfachen wie auch H. – hier ein gestrandeter Schiffbrüchiger in Begleitung seines Dieners Davus – in Liebe zu A. entbrennen ■ lassen. So fällt H. auf dem Weg zum Palast, wo König Schoeneus mit seiner Tochter A. lebt, im Schatten eines Baumes in tiefen Schlaf und wird von einem Pfeil Cupidos (Eros) getroffen; die Handlung nimmt ihren Lauf. Durch die Einführung weiterer Personen wie der Hirten Menalcas und Corydon, welche die Handlung kommentieren, oder der Nymphen Doris und Sylvania als Begleiterinnen von A. bzw. Davus als Diener von H. wird das Stück in die Tradition der ant. bukolischen Dichtung, insbes. Vergils (Menalcas und Corydon sind in Vergils *Bucolica* Schafhirten) bzw. der ant. röm. Komödie gestellt (Davus ist in der Komödie *Andria* des Terenz der Sklave des Simo).

Im Zuge der romantischen Antikenverklärung der Viktorianer verlegt W. Morris in der Erzählung *Atalanta's Race*, Teil seines 1868–1870 entstandenen epi-

schen Gedichtes *The Earthly Paradise*, den Handlungsschauplatz nach Arkadien und läßt nach einer lyrischen Schilderung der Landschaft, die seit der Antike Inbegriff des irdischen Paradieses ist, die arkadische Jägerin A. mit dem ebenfalls arkadischen Mythosversion zugehörigen Milanion den Wettlauf austragen.

B.3.2. Bildende Kunst

V.a. in der niederl. Kunst erlebt der A.mythos unter dem wachsenden Einfluß Italiens durch die zunehmende Popularität von Ovids *Metamorphosen* und durch die veränderte Auftraggeberschaft in der zweiten Hälfte des 16. Jh. und im 17. Jh. eine besondere Blüte. Während er sich bis zum Ende des 16. Jh. fast ausschließlich in der Tapisseriekunst findet, ist er im 17. Jh. v.a. Gegenstand zahlreicher Ölgemälde. Neue Elemente sind nun die Betonung des Landschaftlichen, was bei B. Breenbergh so weit geht, daß der Wettlauf zur Staffage wird (*Römische Ruinenlandschaft mit dem Wettlauf von Atalante und Hippomenes*, Öl auf Eichenholz, 1630, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Schloß Wilhelmshöhe), sowie das zunehmende Interesse an der Darstellung des nackten menschlichen Körpers. In diesem Zusammenhang sind v.a. die Darstellungen von P.P. Rubens (*Der Wettlauf von Atalante und Hippomenes*, Öl auf Eichenholz, 1636, Worms,



Abb. 2: Jacob Jordaens, *Atalante und Hippomenes*, Öl auf Leinwand, um 1630. Privatbesitz.

Kunsthaus Heylshof) sowie von J. Jordaens (vgl. Abb. 2) zu nennen.

Die A.ikonographie im Italien des 17. Jh. wird maßgeblich von den beiden nahezu identischen Gemäldefassungen G. Renis (*Atalante und Hippomenes*, 1618/19, Neapel, Museo di Capodimonte; Madrid, Prado) beeinflusst, in denen die Darstellung des myth. Wettlaufs eine neue Dimension erfährt: Die beiden Wettläufer sind formatfüllend und für sich isoliert in vorderster Bildebene vor einem tief angesetzten, fernen Horizont dargestellt. Es fehlt jeglicher Raum- und Zeitbezug, die Darstellung konzentriert sich ganz auf die beiden Protagonisten, die am spannungsgeladenen Wendepunkt des Geschehens gezeigt werden, ohne daß bereits für einen von beiden ein klarer Vorsprung erkennbar wäre.

In Österreich und den Kronländern wird die Kunst bes. stark von einem Auftraggeber und Sammler dominiert: Kaiser Rudolf II., der ■ seinem Hof in Prag zahlreiche Künstler versammelt, die entweder direkt aus Italien stammen oder zumindest dort studiert haben und somit die Tradition der ital. Kunst im Norden fortsetzen. In dieser Zeit entstehen v.a. Kunstkammerstücke mit Darstellungen des A.mythos von höchstem Rang. Ein prunkvolles Beispiel ist das Becken des Trionfi-Lavabo (Ch. Jamnitzer, *Atalante und Hippomenes*, Silber vergoldet, Relief in Punzenstich-Gravur, um 1603–1606, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer), auf dessen Schalenrand neben drei weiteren mythol. Szenen auch der Wettlauf von A. und H. dargestellt ist. Durch das veränderte Bildungsverhalten des Adels und durch den Einfluß der Oper ■ Wiener Kaiserhof erreicht die Beliebtheit der mythol. Darstellungen v.a. in der Innenraumausstattung im 17. Jh. in Österreich ihren Höhepunkt. In dieser Zeit entstehen u.a. in der Burg Strehau in der Steiermark sowie im Grazer Schloß Eggenberg *Metamorphosen*-Zyklen, in denen auch der myth. Wettlauf zu finden ist.

In Frankreich erlebt die Kunst und mit ihr auch der A.mythos unter dem Einfluß der neuen Machtverhältnisse im 18. Jh. einen Aufschwung. In dieser Zeit entstehen das groß angelegte Brunnenprojekt von Marly, das maßgeblichen Einfluß auf die zeitgenössische Plastik nehmen sollte, sowie einige bedeutende Darstellungen in der Tapisseriekunst, die im 18. Jh. ■ den staatlich geförderten Bereichen des Kunsthandwerks gehörte. Bei all diesen Werken ist eine Tendenz zum Dekorativen, zum Gefälligen festzustellen, wobei der narrative Gehalt der Darstellung häufig in den Hintergrund tritt. Diese Einflüsse ■ Frankreich manifestieren sich dann auch in der ital. Kunst der Zeit. So entstehen ikonographisch völlig neuartige, der frz. Geschmackskunst des 18. Jh. verpflichtete Darstellungen. Ein Gemälde des neapolita-

nischen Malers S. Conca beispielsweise zeigt nicht mehr das dramatische Geschehen des Wettlaufs von A. und H.; vielmehr bildet der Mythos nur noch den Anlaß für ein opulent ausgestattetes, vielfiguriges Repräsentationsstück mit der Vermählung der Protagonisten als Allegorie der Liebe (*Allegorie der Liebe/Die Vermählung von Hippomenes und Atalante*, 1723, Pommersfelden, Schloß Weissenstein, Kunstsammlungen des Grafen von Schönborn-Wiesentheid).

Im ausgehenden 18. und 19. Jh. zeichnet sich ein Bruch in der Tradition der A.darstellungen ab. Das Thema, das starke Bewegung und dramatische Handlungsabläufe impliziert, ist nicht recht mit dem klassizistischen Ideal von maßvollen, ausgewogenen, kühlen und monumentalen Formen in Einklang ■ bringen. Erst die Viktorianer in England, für welche die Kultur des alten Griechenland und Rom sowie die antike Mythol. einen besonderen Stellenwert haben, finden erneut am A.mythos Gefallen. Sie versetzen den myth. Wettlauf entweder in ein stark antikisierendes Ambiente, wie etwa Sir E.J. Poynter, der den Wettlauf auf einer dem ant. röm. Stadion nachempfundenen Laufbahn stattfinden läßt (*Atalantes Wettlauf*, 1875, Christie's London, 19. Juni 1995, lot 341), oder sie deuten ihn ■ einer romantisch anmutenden Märchenszene um, wie bei R. Dadd, der den myth. Wettlauf in einen einsamen Wald mit bizarrer Hintergrundarchitektur verlegt und A. mit ihrem Diadem



Abb. 3: Richard Dadd, *Atalantes Wettlauf*, Öl auf Leinwand, 1877. Privatbesitz.

auf dem Haupt zur Königstochter werden läßt (vgl. Abb. 3).

B.3.3. Musik

In die frühe Form der Oper, die um 1600 in Italien dem die antike idyllische Schäferwelt preisenden Pastoralspiel entstanden war, fand v. a. die arkadische Mythosversion von der in freier Natur lebenden Jägerin A. Eingang. Einzig die 1669 in Wien uraufgeführte Oper *Atalanta* des Hofkapellmeisters A. Draghi widmet sich in ihrem zweiten Teil auch dem myth. Wettlauf, der allerdings entgegen der antiken Überlieferung zwischen Meleager und A. ausgetragen wird. In der zweiten Hälfte des 18. Jh. und zu Beginn des 19. Jh. ist die böotische Mythosversion von A. und H. v. a. Gegenstand zahlreicher Ballette: *Hippomène et Atalante* von P. N. Brunet, (UA 1769, Paris); *Hippomene et Atalante*, Ballett eines unbekanntenen Choreographen (UA 1779, London); *Hippomène et Atalante* von J. H. d'Egville (UA 1800, London); *Atalante und Hippomenes* von F. Taglioni (UA 1805, Wien); *Atalanta ed Ippomene* von S. Taglioni (UA 1817, Neapel).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Bei B. Strauss wird A. zur modernen, in Beruf und Sport erfolgreichen Karrierefrau, deren einziges Streben es ist, alle anderen – »Männer und Frauen« – zu überrunden, immer die Erste und die Beste zu sein. Strauss schneidet in seiner Erzählung *Atalante* (in: *Niemand anderes*, 1987, 66–72) alle Probleme der modernen Leistungsgesellschaft an: Beziehungsängste, Bindungsunfähigkeit, Reflexion über die Kostenexplosion sowie das Verhältnis von Wert und Ware, überzogenes Leistungsstreben und Geschlechterkampf. Doch schließlich kommt der »Fremdling des Begehrens« (»Plötzlich dunkler Ferne tritt er neben sie, steht da, wirr und bereit, ein Deserteur, halb verwildert, der unzählige Jahre allein im Busch gelebt und vom Ende des Krieges nie etwas erfahren hatte«, 71), für den Strauss Anleihen der arkadischen Mythosversion nimmt, der zufolge Meilanion ein in den Wäldern Arkadiens lebender Jäger ist und A. durch beständiges unermüdliches Werben für sich gewinnt. Und auch Strauss' A. erliegt dem Charme des Fremdlings, aus den Gegnern im Geschlechterkampf werden »Partner« (72).

B.4.2. Bildende Kunst

Einen neuen, für das Ende des 19. Jh. und das 20. Jh. richtungsweisenden Weg der Mythosrezeption beschreiten J. W. Godward und Lord F.

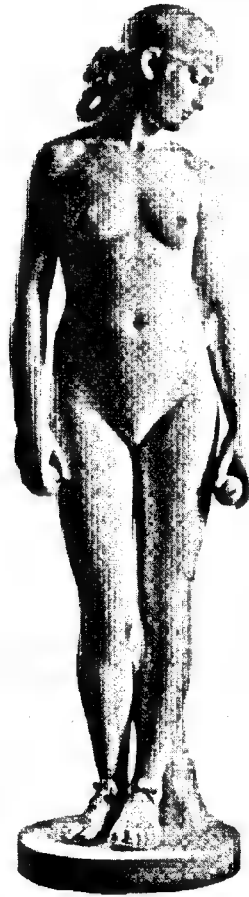


Abb. 4: Christian Gottlieb Vilhelm Bissen, Atalante stehend mit den goldenen Äpfeln in Händen, Marmor, 1891. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

Leighton mit ihren A.halbporträts, die ohne jeden Verweis auf die ikonographische Einordnung nur noch eine monumentale Überhöhung des klassischen antiken Schönheitsideals darstellen (J. W. Godward, *Atalanta*, 1892, Sotheby's New York, 12. Februar 1997, lot 80; F. Leighton, *Atalanta*, Öl auf Leinwand, um 1893, Sotheby's New York, 24. Mai 1988, lot 94A; J. W. Godward, *Atalanta*, Öl auf Leinwand, 1908, London, Richard Green Gallery). Dieser Trend zur Vereinzelung der Figur der A. wird im ausgehenden 19. und 20. Jh. bestimmend: Die Künstler interessieren sich nicht mehr für das mythol. Geschehen in seinem Gesamtzusammenhang, sondern benutzen A. als Chiffre, die stellvertretend für den gesamten Mythos steht. Dabei wird die Heroine bewußt dargestellt, daß kein bestimmter Handlungsmoment intendiert ist. A. wird nun entweder völlig in sich ruhend, annähernd bewegungslos dargestellt, z. B. die Skulptur der stehenden Atalante von Chr. G. V. Bissen (vgl. Abb. 4), oder in ekstatischer Bewegung wie in einer Studie von Sir A.

Gilbert (*Atalante*, Bleistift auf Velinpapier, 1931, Cardiff, National Museum of Wales).

Diese Entwicklung hin zum Abstrahieren des dargestellten mythol. Inhalts gipfelt in der endgültigen Loslösung des A. mythos von seinem konkreten materiellen ikonographischen Gehalt im Werk des zeitgenössischen Künstlers W. Glöckler, für den A. zur imaginären Leitfigur seines Schaffens wird.

Forschungsliteratur

[1] J. BOARDMAN/G. ARRIGONI, Art. Atalante, in: LIMC 2.1 (Text), 1984, 940–950 [2] J. BOARDMAN/G. ARRIGONI, Art. Atalante, in: LIMC 2.2 (Abb.), 1984, 687–700

[3] E. DEWES, Freierprobe und Liebesäpfel. Der Mythos von Atalante und Hippomenes in der Kunst und seine interdisziplinäre Rezeption, 2009 (im Druck) [4] A. LEY, Atalante. Von der Athletin zur Liebhaberin. Ein Beitrag zum Rezeptionswandel eines mythologischen Themas auf Vasen des 6.–4. Jh. v. Chr., in: Nikephoros 3, 1990, 31–72 [5] A. MINTO, La corsa di Atalante e Hippomenes figurata in alcuni oggetti antichi, in: Ausonia 9, 1919, 78–86 [6] A. FIGLER, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jh., 1974, 133–135 [7] ST. QUATTRONE, Iconografia e iconologia del mito di Atalanta dall'antichità classica all'età barocca, in: Arte Lombarda, 1993/2–3–4, 148–152 [8] J. R. EID, OGCM, 1993, 237–240.

Eva Dewes (Saarbrücken)

Athena

(Ἀθηναίη, Ἀθήνη, Ἀθηνᾶ, auch Pallas/Παλλάς;
lat. Minerva, Pallas)

A. Mythos

A. ist Zeus' bevorzugte (Hom. Il. 5,879 f.), kopfgeborene Tochter: Zeus verschlingt seine erste Gattin, die mit A. schwangere Okeanide Metis (griech. *mētis*, »Klugheit«), aufgrund einer Weissagung, das zweite Kind aus dieser Verbindung werde ihn stürzen (Hes. theog. 886–900). Mit einem Axthieb spaltet Hephaistos (Pind. O. 7,35–38) oder Prometheus (Eur. Ion 455–457) dann bei der Geburt das Haupt des Göttervaters, dem die Tochter in voller Rüstung entspringt (Hom. h. 28). Weitere Mythen akzentuieren die enge Verbindung der beiden Handwerksgötter (Hom. h. 20), die im Athener Theseion einen gemeinsamen Kult haben. Beim Versuch, A. zu vergewaltigen, ejakuliert Hephaistos auf ihren Schenkel. Stellvertretend empfängt die Erdgöttin Ge den späteren Athener Urkönig Erichthonios, auf den die Panathenäen zurückgehen, das Fest zu Ehren A.s (Apollod. 3,188–190). A. schmückt (Hes. theog. 571–577) oder beseelt (Hyg. fab. 142) die von Hephaistos hervorgebrachte Urfrau Pandora.

Im Wettstreit um die Vorherrschaft in Attika setzt sich A. gegen Poseidon durch, der den Athenern das weniger nützliche Geschenk macht: eine Salzwasserquelle auf der Akropolis. A. läßt an derselben Stelle einen Ölbaum wachsen, der zum Ursprung der bedeutenden attischen Ölkultur wird (Apollod. 3,178 f.). Mit Poseidon teilt A. auch die Zuständigkeit für Pferde. Später faßt das Erechtheion den A. kult mit der Erinnerung an die Urkönige und den Götterwettstreit zusammen. Urbild aller schutzkräftigen A. statuetten ist das trojanische Palladion, das Odysseus und Diomedes im Vorfeld der *Iliupersis* (Eroberung Trojas) rauben (Apollod. epit. 5,13). A. soll selbst zur Erinnerung ihre Spielkameradin Pallas verfertigt haben, die sie versehentlich getötet hat (Apollod. 3,144 f.).

Als bewaffnete, jungfräuliche Göttin der praktischen Klugheit fördert A. nicht nur die städtischen Gewerke, sondern begleitet auch Helden und Krieger. Sie zieht mit ihrem Schützling Herakles in den Gigantenkampf (Apollod. 1,35–37). Obwohl die Troer ihre Hilfe erleben (Hom. Il. 6,297–311), bleibt A. wie Hera im Trojanischen Krieg (Paris) auf der Seite der Griechen. Sie treibt die Männer zur Schlacht (Hom. Il. 2,450–453), steht aber für den überlegt geführten Kampf. An der Seite des Diomedes greift sie persönlich ins Geschehen ein (Hom. Il. 5,835–863) und weist

Ares in die Schranken (Hom. Il. 21,410 f.). Den sprichwörtlichen Zorn des Achilles hat zunächst sie beschwichtigt (Hom. Il. 1,188–214). Freveltaten wie die Vergewaltigung Kassandras durch Aias oder den Kannibalismus von Diomedes' Vater Tydeus vor Theben straft A. persönlich. Dennoch teilt sie mit Odysseus, der sich mit seinem Sohn Telemachos ihrer Protektion erfreut, die Vorliebe für moralisch zweideutige List (Hom. Od. 13,296–299). Dank ihres Rats kann Perseus die Gorgo töten und Bellerophon den Pegasos zähmen, das aus dem Blut der Gorgo entstandene Flügelpferd (Pind. O. 13,63–86).

Die Handwerkerin A. stiftet wesentliche Kulturtechniken des männlichen und weiblichen Lebensbereichs und ist Quelle abstrakterer, künstlerischer Inspiration. Sie weist Epeius an, das Trojanische Pferd zu errichten (Hyg. fab. 108). Argos baut mir ihrer Hilfe die Argo (Apoll. Rhod. 1,18 f.; Iason und die Argonauten). Über die Hippokrene, die durch den Hufschlag des Pegasos Helikon entsprungene Quelle, ist A. mit Apollon und den Musen verbunden (Ov. met. 5,254–272). Die Flöte, die Marsyas sich zu seinem Schaden aneignet, ist eigentlich ihre Erfindung (Pind. P. 12,6–27). Weniger grausam gegenüber den Sterblichen als Apollon und Artemis, verwandelt A. die Weberin Arachne, von der sie in Hybris herausgefordert wird, in eine Spinne (Ov. met. 6,1–145) und schenkt Teiresias, den sie blenden muß, weil er sie beim Bad in der Hippokrene erblickt hat, zum Ausgleich die Sehergabe (Kall. h. 5,70–130; Aktaion).

A. trägt das übliche Frauengewand, den bunten Peplos, und ist von Geburt mit Helm, Schild und Lanze gerüstet. Sie übernimmt von ihrem Vater die Aegis (ursprünglich ein schreckenverbreitender Ziegenfellschild), die sie wie einen Brustpanzer trägt (Hom. Il. 5,738–742) und um das Gorgoneion, das Haupt der von Perseus erlegten Medusa, (Gorgo), ergänzt (Apollod. 2,46). Alternativ soll die Aegis dem Fell einer Gorgo bestehen, die A. im Gigantenkampf getötet hat (Eur. Ion 987–997, vgl. Diod. 3,70,3–6).

Die Römer identifizieren A. mit der italischen Göttin Minerva, die mit Iuppiter und Iuno die Kapitolinische Trias bildet. Das angeblich aus Troja stammende Palladion gehörte zu den sieben *pignora imperii* (Unterpfändern der röm. Herrschaft), von denen das Wohl des röm. Staates abhing (Ov. fast. 6,419–454).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Greifbar wird A. erstmals in der minoisch-mykenischen Palastkultur, ihre Wurzeln liegen wohl im Orient. Ein Linear B-Text aus Knossos nennt sie »Herrin (von) Atana« [8. 179 f.]. Platon (Plat. Tim. 21e) und Herodot (Hdt. 2,59) identifizieren sie mit der ägyptischen Neith, die nach Plutarch der Isis nahesteht (Plut. Is. 354C). Als panhellenische Stadtgöttin ist A. bereits zu homerischer Zeit in ihren wesentlichen Zügen ausgebildet. Die Spannung zwischen Frauenrolle und Teilhabe am Kriegswesen problematisiert Homer in den beiden Umkleeszenen der *Ilias*. Sie zeigen, wie A. den selbstgewobenen Peplos gegen die väterliche Rüstung tauscht (Hom. Il. 5,733–744; 8,384–391).

Von A.s Kopfgeburt erzählt zuerst Hesiod, der eine Parallele zur ebenso wundersamen vaterlosen Geburt des Hephaistos durch Hera zieht (Hes. theog. 927 f.). Statt Hephaistos führt teilweise Prometheus den Axthieb bei A.s Geburt (Apollod. 1,20), wie A. analog zur Erschaffung Pandoras als Gehilfin bei Prometheus' Menschenbildnerie auftreten kann (Lukian, *Prometheus* 13).

Die Homerischen Hymnen, aber auch Pindar behandeln den Geburtsmythos als Urbild der erstrebten Epiphanie und nennen einzelne Erfindungen der Göttin. Kallimachos' Kunstgriff besteht darin, A. beim erfrischenden Bad nach dem Kampf zeigen. Der Orphische Hymnos inszeniert A. mit ausgesuchten Komposita und Wortfügungen als Mutter des Krieges und der Künste (Orph. h. 32). Die Tendenz zur theologischen Abstraktion und literarischen Selbstreflexivität eignet auch dem Prosahymnos des Aristeides, der die quasi-mythographische Synthese des Stoffes mit einem allegorischen Schluß überbietet: A. als Dynamis des Zeus, als Phronesis, die die »inneren Feinde« besiegt (Aristeid. Athena 27 f.).

Bei den drei Tragikern ist A. meist Teil der Rahmenhandlung, wie im Götterprolog von Euripides' *Troerinnen* oder am Beginn des sophokleischen *Aias*. Bei Euripides steht sie häufig als *Dea ex machina* Schluß, um die Verhältnisse der Menschen zu ordnen. Ihre längsten Auftritte hat A. in den *Eumeniden* des Aischylos: Sie entsühnt Orestes und begründet das Gericht auf dem Areopag [5. 21 f.]. Die Funktion einer ordnenden Schlußgewalt erfüllt A. bereits in der *Odyssee* (Hom. Od. 24,529–548), ihr Richteramt ist vielleicht schon bei Hesiod erwähnt (Hes. cat. 43a).

In A.s Keuschheit liegt Erotik. Das deutet Apollonios Rhodios an, indem er ihr gebrochenes Verhältnis zum Geschlechtlichen ironisiert: In seiner Erzählung

der Argonautenfahrt ist es Hera, die auf die Idee kommt, Medeia in Liebe zu Iason entflammen zu lassen (Iason und die Argonauten); A. hingegen beteuert, sie verstehe nichts von solcher List (Apoll. Rhod. 3,23–35). Kallimachos wird deutlicher, indem er explizit ausspricht, was Teiresias verbotenerweise gesehen hat – A.s Taille und Brüste (Kall. h. 5,88). In späteren Erwähnungen des Paris-Urteils ist ausdrücklich von der Nacktheit der Göttinnen die Rede, die den Vergleich erst ermöglichte (z. B. Ov. epist. 5,33–36).

A.s überlieferte Namen und Beiwörter waren bereits Platons Zeit erklärungsbedürftig. Der synonym gebrauchte Name Pallas (vielleicht von griech. *pállax*, junge Person) verweist auf ihre Spielgefährtin, aber auch auf den Sieg über einen Titanen gleichen Namens (Apollod. 1,37) und das Schwingen der Waffen (Plat. Krat. 406d–407a). Die Bezeichnung Tritogeneia (auch: Tritogenes, Tritonis) variiert den Geburtsmythos: A. soll an einem Fluß oder See Triton/Tritonis geboren, zum Teil sogar aufgewachsen sein, wobei mehrere Landschaften in Griechenland und Libyen in Frage kommen.

Trotz aller Probleme, Mythos und Topographie zu einem System zu integrieren (vgl. die lokalen Varianten bei Pausanias), hat A. einen festen Platz in der griech. Geschichtsschreibung. Herodot berichtet vom erneuten Austreiben des heiligen Ölbaums auf der Athener Akropolis nach dem Persersturm (Hdt. 8,55). Diodor weist A. eine Landschaft in Sizilien zu und beschreibt die Wiese bei Enna, auf der sie den Raub der Persephone miterlebt hat (Diod. 5,4).

Bereits in der Antike wird A. allegorisch gedeutet. Neben die allg. Identifikation der Göttin mit Verstand und Tugend treten weitreichende Konzepte, die A. in Beziehung zur Luft (Diod. 1,12,7 f.), zum Äther (Cornutus, *De natura deorum* 20) oder gleichzeitigen Dreieck (Plut. Is. 381e–f) setzen. Rezeptionsgeschichtlich folgenreich ist Ciceros kritisches Referat der stoischen Theologie, nach der fünf verschiedene »Minerven« unterscheiden sind (Cic. nat. deor. 3,59 f.; s. u. B.2.).

Der freie literarische und philosophische Umgang mit der religiösen Tradition spätestens seit dem 1. Jh. v. Chr. beflügelt auch die Satiriker. Juvenal beklagt, daß Demosthenes und Cicero gewaltsam Tode kamen, gerade weil sie von A. begabt waren (Iuv. 10,114–121). Lukian führt die klassischen Mythen in seinen *Göttergesprächen* ad absurdum: Zeus leidet statt Wehen an heftigem Kopfschmerz, das Parisurteil ist reine Feilscherei, A. findet die Nacktheit peinlich, und sie ist keusch, weil Amor Angst vor ihr hat. Selbst der Mythograph Konon erzeugt einen säkularen Verfremdungseffekt, indem er den Palladienraub als Vorrangsstreit zweier ruhmstüchtiger Helden erzählt (*Narrationes* 34).



Abb. 1: Sog. Panmaler, Perseus und Athene eilen nach der Tötung der Gorgo davon. Rotfigurige Hydria, um 480 v. Chr. London, British Museum.

Für die röm. Autoren ist die Herkunft der »importierten« Göttin ein zentrales Problem [2.127–139]. Varro leitet sie von den Sabinern her (Varro ling. 5,74), Livius bezeugt ihre Anwesenheit beim Lectisternium 217 v. Chr. an der Seite Neptuns (Liv. 22,10,9f.). Ovid bietet in seinen Ausführungen zum Fest der Quinquatrus mehrere Erklärungen zur Vorgeschichte des röm. Tempels der Minerva Capta an. Er betont die Zuständigkeit A.s für Schulwesen und Bildende Künste (Ov. fast. 3,809–848); ihr heiliges Tier, die Eule, führt er auf eine Inzestgeschichte zurück (Ov. met. 2, 589–595).

Die in A. angelegten Widersprüche kehren auf jeder Rezeptionsebene wieder. In ihren hell strahlenden »Eulenaugen« (vgl. das dunkle Beiwort Glaukopis) sieht Cornutus den Raubtierblick einer Leopardin oder Löwin. Die Flöte habe A. weggeworfen (?Marsyas), nicht weil ihr Gebrauch das schöne Gesicht entstellt, sondern weil die Musik verweichlicht und zum Krieg untauglich macht (Cornutus, *De natura deorum* 20).

B.1.2. Bildende Kunst

Zu den Besonderheiten A.s gehört, daß ihre berühmtesten bildkünstlerischen Darstellungen entweder literarisch dokumentiert sind oder sehr spät wiederentdeckt wurden. Die Anfänge weisen ins homerische Troja und nach Mykene. In der mykenischen Kunst findet sich eine lanzenschwingende Gestalt, die fast vollständig hinter einem 8-förmigen Schild verschwindet und vielleicht schon A. meint [8.181f.]. Die Peplosweihe der trojanischen Frauen bei Homer (Hom. II. 6,302f.) impliziert ein Kultbild der stadtschützenden A. Polias, wie es für die Athener

Akropolis bezeugt ist. Gesicherte Aussagen über das unkriegerische Xoanon (Schnitzbild) aus Olivenholz sind nicht möglich. Archaische Terrakotten legen nahe, daß es sich um ein waffenloses, ungerüstetes Sitzbild handelte.

Die frühesten überlieferten Statuetten zeigen den kriegerischen, behelmsen Typus mit erhobenem Speer und Schild, das sog. Palladion (Apollod. 3,143). Eine Weiterentwicklung dieses Typus, der mittelbar alle späteren Darstellungen prägte, ist die ausschreitende Vorkämpferin, die A. Promachos; sie ist auf den panathenäischen Preisamphoren abgebildet [8.189–192]. Die Geburt der A. ist seit der Archaisch häufiges Thema der griech. Vasenmalerei, die auch die anderen mit A. verbundenen Mythen aufgreift (vgl. Abb. 1). Wo A. als Ergane erscheint, dominiert die Handwerkerrolle über die der Kämpferin.

Zum Höhepunkt der griech. Klassik gehört die prachtvolle Ausstattung der Athener Akropolis nach dem Sieg über die Perser. Unter Perikles wurde der Parthenon neu errichtet, dessen Giebelgruppen die Geburt A.s und den Streit mit Poseidon zeigen. Der Fries verherrlicht die Panathenäen, auf den Metopen erscheint A. im Gigantenkampf und bei der *Iliupersis*. Während der skulpturale Schmuck des Parthenon Anfang des 19. Jh. nach London kam und eine Welle internationaler Begeisterung auslöste, sind die großen A.standbilder, für die Phidias verantwortlich zeichnet, weitgehend verloren; das Standbild der A. Parthenos ist nur in stark verkleinerten Kopien überliefert. Während für die A. Promachos nähere Anhaltspunkte fehlen, konnte die A. Lemnia archäologisch rekonstruiert, die A. Areia aus Plataiai mit der A. Medici in Verbindung gebracht werden.

Weitere bedeutende Kunstwerke des 5. Jh. sind die vier Metopen des Zeustempels von Olympia, die A. mit Herakles zeigen; die A. Elgin, die ein Käuzchen fliegen läßt; das Relief mit der sinnenden bzw. »trauernden« A.; die A. aus der A.-Marsyas-Gruppe des Myron; sowie die bekannten Münzprägungen mit A., Eule und Ölzweig [8.197–204]. Ein vorklassisches Meisterwerk ist die A. in der Giebelgruppe des Aphaieatempels von Aegina, ein hellenistisches die A.-Alkyoneus-Gruppe aus dem großen Fries des Pergamonaltars. Für die Geschichte des europ. Klassizismus kommt der in Rom gefundenen Minerva Giustiniani und der Pallas von Velletri besondere Bedeutung zu.

Etruskische Spiegel zeigen A. in zahlreichen, durch die griech. Importkeramik geprägten Szenen. Hier findet sich auch die früheste Darstellung nackter Göttinnen beim ?Paris-Urteil. Den archaischen Schrecken, den Aigis und Gorgoneion verbreiten, drückt von allen bekannten Kunstwerken besten das kriegerische Tonbild aus, das in Lavinia ausgegraben wurde [9.170–172].

Die röm. Ikonographie der Minerva (M.) unterliegt starkem griech. Einfluß. Der Schwerpunkt der Verehrung liegt auf der populären Handwerker Göttin, die ihren Tempel auf dem Aventin hatte. Die weniger prominente Staatsgöttin M. zeigt eine in Pompeji gefundene Gruppe der Kapitolinischen Trias [4.48]. Erst in der Kaiserzeit wurde M. zur Patronin des röm. Herrscherhauses (Ov. fast. 3,847f.), insbes. unter Domitian (vgl. den M.templel auf dem Forum Transitorium und das Cancellaria-Relief [3.69–73]). Erwähnenswert ist die sitzende M. aus dem Hildesheimer Silberfund. A. Polias und *Dea Roma* mögen sich in Ikonographie und Funktionsbereich überschneiden, können aber keinesfalls miteinander identifiziert werden.

B.2. Spätantike und Mittelalter

In der christl. Spätantike wandeln sich A. und die anderen heidnischen Götter zu allegorischen Figuren, die eine theologisch unbedenkliche Moral verkörpern. Die Produktion großplastischer Götterbilder kommt zum Erliegen. Berühmt ist der Streit um die Entfernung des Altars der Victoria Romana aus der röm. Kurie (Ende 4. Jh.), die manche in Beziehung zu A. Nike setzen [4.48]. Vereinzelt entstehen noch Kleinreliefs mit mythol. Szenen. Die Buchmalerei nutzt A. seit dem 11. Jh. verstärkt zur Illustration gelehrter Texte, nimmt aber wenig Rücksicht auf die ant. Ikonographie.

Die Diskussion unter den spätant. Autoren ist zunächst heterogen: Claudian wünscht sich den Schutz M.s für das bedrohte Rom [7.43f.]. Proklos dichtet einen Hymnos, in dem die Göttin als Mutter der

Schriften preist und von ihr Weisheit, Ruhe und Liebe erfleht. Dagegen gerät ihre Keuschheit gegenüber ?Hephaistos in Zweifel, und Augustinus spottet, M. sei nur aus Mangel an geeigneten Sternen mit dem obersten Äther bzw. dem Mond assoziiert worden (Aug. civ. 7,16).

Die Gleichsetzung des Streits von A. und ?Poseidon um den Besitz von Attika mit dem Sieg der Vernunft über die Leidenschaften [1.42f.] bereitet den Boden für ein generell positives Verständnis M.s, das sich schon bei Augustinus andeutet. Die Affinität der Göttin zum Krieg ist allegorisch sublimierbar: Weisheit und Tugend sollen wehrhaft sein und sich gegen Versuchung und Sünde verteidigen. M. erscheint zunehmend in der Rolle der Sapientia (Weisheit) oder Prudentia (Klugheit), sie entwickelt sich zur Schutzgöttin der Wissenschaften und Künste.

Zentrale Bedeutung hat die allegorische Auslegung des ?Paris-Urteils, die Fulgentius kanonisch formuliert (Fulg. myth. 2,1). M. kommt der höchste Rang zu, sie ist der *vita contemplativa* zugeordnet (Juno steht für die *vita activa*, Venus für die *vita voluptuaria*). Insbesondere der Gegensatz zwischen den von M. verkörperten Werten und den mit Venus verbundenen Lastern entfaltet große Wirkung bis in die Frühe Nz. (vgl. A. Mantegnas Gemälde *Minerva vertreibt die Laster*, 1502, Paris, Louvre). In der Buchmalerei sind mehrere Darstellungen der drei Lebensformen in Gestalt von A., ?Hera und ?Aphrodite überliefert, deren berühmtesten ist die relativ späte Formulierung im *Livre des états amoureux* [7. Abb. 42].

In der fiktionalen Literatur des MA ist M. weniger prominent. Verhältnismäßig zahlreich sind die mit dem Parisurteil verknüpften Belege im höfischen Liebesdiskurs, wobei M.s Jungfräulichkeit in der Regel ausgeblendet wird. Neben der Trojaliteratur spielt v. a. die Ovidrezeption eine große Rolle. Eine berühmte Illustration des *Ovide moralisé* zeigt M.s Besuch bei den Musen an der Hippokrene am Helikon [7. Abb. 40]. Ganz allgemein kann sie als Personifikation oder »Quelle« der Sieben Freien Künste fungieren.

Albericus, der dritte vatikanische Mythograph, führt nicht nur den »Kristallschild« ein, den spätere Autoren wie G. Boccaccio aufwendig deuten, sondern kleidet M. auch in die marianischen Farben blau, rot, gold. Die Annäherung von M. zu Maria ist gut belegt; Beispiel dafür ist die Umwandlung des Parthenon in eine Marienkirche und die röm. Basilica S. Maria sopra Minerva. Vielleicht ist selbst der ant. M.kameo, der die Krone des Hildesheimer Bernwards-Reliquiars schmückt, in programmatischer Absicht montiert worden.

In Dantes *La Divina Commedia* erscheint Beatrice mit A.s Ölzweig als Friedenssymbol bekrönt (Purg. 30,68), worauf S. Botticelli in seinem Gemälde *Minerva*

und *Kentaur* (1482, Florenz, Uffizien) zurückgreift, das M. und Beatrice überlagert. Das Attribut des Ölzeigs verweist auf die ältere Ikonographie der M. Pacifica, die bereits in einer Augustinus-Illustration des 12. Jh. belegt ist [4. Abb. 19b]. A. schützt die Güter der Zivilisation vor Zerstörung. Gegen Ende des MA sind Kunst und Weisheit A.s gleichbedeutend mit der Bändigung der Leidenschaften, die dem Menschen aus seiner Natur erwachsen und für die die Götter Poseidon, Ares und Aphrodite stehen.

Im Rückgriff auf Cicero unterscheidet G. Boccaccio in seinen *Genealogie deorum gentilium* vier Minerven, von denen er eine mit der Kriegsgöttin Bellona identifiziert und Schwester des Mars macht. Zuvor hat schon Christine de Pizan M. dem Rittertum und Pallas der Weisheit zugeordnet (*Epistre Othea* 13f.). A.s widersprüchliche Doppelnatur zwischen Krieg und Frieden läßt sich auch auf der höheren Ebene einer moralisierenden Allegorese nicht dauerhaft versöhnen.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

In der Florentiner Renaissance gelangt M. hohen Ehren. Der Giuliano de' Medici nachempfundene Held in A. Polizianos Gedicht *Stanze per la giostra* erbitet von M. den Sieg im Turnier [7. 74]. M. Ficino untersucht, wie man den Dienst des Gelehrten an A. so maßvoll gestalten kann, daß die erstrebten kognitiven Zuwächse keine Minderung der Gesundheit bedeuten, wobei er u. a. Keuschheit nach dem Vorbild A.s und der Musen empfiehlt (*De triplici vita* 1,7 und 2,3).

Die moralisierende Allegorese des MA, fruchtbar insbes. für die Emblemik, differenziert sich am Beginn der Nz. weiter aus. V. Cartari führt die Figur der Hermathena ein, die Beredsamkeit und Wissen vereint [7. Abb. 45]. Mit Blick auf die gebildeten Frauen seiner Zeit widerlegt die Tradition, die A.s mutterloser Kopfgeburt ableitet, daß nur Männer über geistige Produktivität verfügen. Cartari grenzt A. wieder deutlich von der Kriegsgöttin Bellona ab, indem ihre Rationalität und Klugheit gegen die blindwütige Zerstörung setzt. C. Ripa erklärt in diesem Sinn die Minerva Pacifica mit dem Ölzeig zum Sinnbild der Sapientia, die inneren und äußeren Frieden bringt.

Die Funktion als Patronin der neugewonnenen kulturellen Blüte, die durch vernunftgemäße Regierung zu bewahren gilt, macht A. zum omnipräsenten Passepartout in der Gelehrtenkultur der Frühen Nz. Zahllose Buchtitel, Titelkupfer und Initialen bedienen sich ihrer Autorität. Noch in der Moderne ist die Zahl der nach A., Pallas oder M. benannten Zeitschriften unüberschaubar, wie es kein Zufall ist, daß

die Potsdamer Freimaurerloge seit dem Ende des 18. Jh. den Namen M. führt. Die berühmtesten Belege im Bereich der fiktionalen Literatur rekurrieren auf den topischen Gegensatz von A. und Aphrodite, der über lange Zeit produktiv bleibt, so H. Sachs' Komödie *Pallas und Venus*, L. de Vegas Sonett *De Venus y Palas* und J. Swifts Gedicht *Cadenus and Vanessa*.

Im 18. Jh. wird der anthropologische und psychologische Status der Göttin zum Problem. J. G. Herder erhebt A. ins Dämonische (*Briefe zu Beförderung der Humanität* 67) und lehrt zugleich in den *Paromythien* Demut ihrem Beispiel. Er erzählt die Geburt der wesensgleichen Tochter als Strafe der Parzen (Moiren) für die Misogynie des Göttervaters. Zeus muß in A. sein weibliches Alter Ego anerkennen. An gleicher Stelle warnt Herder davor, sich leichtfertig und oberflächlich in die Nachfolge der strengen A. zu stellen. K. Ph. Moritz betont A.s konstitutive Gegensätzlichkeit. Er erklärt ihre erstaunlichen Fähigkeiten mit ihrer leidenschaftslosen Kälte, die zur rationalen Kriegsführung genauso fähig macht wie zur handwerklichen Fleißarbeit. Ihre kaltblütige Rationalität, ursprünglich positiv besetzt, erscheint ambivalent im Zeitalter der Empfindung.

In G. W. F. Hegels berühmtem Wort vom späten Flug der Eule der A. kehrt sich die göttliche Vorsehung, der A. eigentlich teilhat, zur retrospektiven Deutungsarbeit der Gelehrten um. An die Stelle planender (Staats-)Klugheit tritt die interpretierende Rückschau. Der A. hymnos, den K. A. Gruber von Grubenfels knapp zwei Jahrzehnte zuvor 1802 verfaßt, markiert die Schärfe des Epochenbruchs. Die Einkleidung des mythol. Wissens in ein antikisierendes Versgewand macht die Unvereinbarkeit der Verwissenschaftlichung der Antike und ihrer Wiedererweckung sinnfällig, an der der späte Klassizismus scheitern sollte.

B.3.2. Bildende Kunst

Die Entbindung der heidnischen Götter vom Kult und ihre Adaption in die christl. Gedankenwelt durch Allegorese setzt enorme Kreativität frei, daß die Frühe Nz. hinsichtlich der Vielfalt an A. bildern mit der Antike konkurrieren kann. A. fungiert nicht mehr wie im MA als Vorbild individueller Tugend. Der Fokus verschiebt sich auf die Voraussetzungen kultureller Prosperität, auf die gute Regierung und die Institutionen von Kunst und Wissenschaft, denen A. als Schirmherrin vorsteht.

Zahlreiche Gemälde zeigen, wie A. die Künste, aber auch die Keuschheit gegen Ares' blinde Wut verteidigt. Davon abgeleitet ist ihre Rolle in der herrscherlichen Repräsentation. Sie erscheint in nahezu allen großen Dekorationsprogrammen der Palastarchi-

tektur, sei es in Mantua, Fontainebleau oder Versailles. Selbst Kirchenfürsten und Klöster verzichteten nicht auf die Symbolkraft A.s, deren kluger Rat den Staat und das Kunstleben förderte. Das Erbe dieser oftmals komplexen ikonographischen Programme treten Anfang des 19. Jh. die Museen an, wie die Deckengemälde des Louvre und W. von Kaulbachs Fresken für die Münchner Neue Pinakothek zeigen.

Eine höchst prominente Sonderform sind allegorische Herrscherbildnisse mit A. bzw. als A., die vom 16. Jh. an bis in die napoleonische Zeit ausstrahlen [7. 86–176]. Herrscherinnen wie Maria de' Medici, Anna von Österreich, Christina von Schweden oder Katharina die Große werden panegyrisch als neue A. gepriesen und entsprechend ins Bild gesetzt. Bei Darstellungen männlicher Regenten ist A. entweder Assistenzfigur oder hält ein Porträtmedaillon des Fürsten. In erzählenden Jugendbildnissen kann sie als Lehrerin auftreten wie in P. P. Rubens' Medicizyklus oder am Sockel von C. D. Rauchs sehr viel späterem Reiterstandbild Friedrichs des Großen.

A. ist Patronin der neugegründeten Akademien, die die alten Lukasgilden ablösen und großen Wert auf die gelehrte Würde ihrer Arbeit legen. In Raffaels *Schule von Athen* (1509, Vatikan) steht sie zusammen mit Apollon über den versammelten Denkern. Neben den bereits erwähnten Buchillustrationen tritt sie in programmatischen Bildern zusammen mit der personifizierten Pictura auf, die unter ihrem Schutz gedeihen soll. Ganz allgemein entwickelt sich A. zum omnipräsenten Emblem der standesbewußten, professionalisierten Künste und Wissenschaften. Noch heute führen die Max-Planck-Gesellschaft und mehrere Universitäten die Göttin im Siegel [4. 36–38].

Bemerkenswert ist die verbreitete, gänzlich unantike Nacktheit, die A. seit B. Cellinis Bronze auf dem Sockel des Perseus-Monuments auszeichnet (1554, Florenz, Loggia dei Lanzi), übrigens im Unterschied zu den anderen berühmten Kleinbronzen der Renaissance von J. Sansovino und Giambologna. Als Herrin der Gelehrten und Künstler, die spärlich bekleidet das Unwissen bekämpft, erscheint sie wehrhaft wie der Erzengel Michael, zugleich aber attraktiv wie Aphrodite (vgl. Abb. 2). Die erstaunliche, nur allegorisch rechtfertigende Entblößung gipfelt in H. Goltzius' Doppelporträt von A. und Hermes, beide nackt bis auf die Helme (1611, Haarlem, Frans Hals-Museum). L. Fontana, die A. beim Ankleiden von hinten zeigt, kann sich immerhin auf Homer berufen und verbirgt, im Gegensatz zum Bildtyp der Toilette der Aphrodite, die anstößigen Körperteile (1613, Rom, Galleria Borghese).

Rubens' Werk vereint alle denkbaren Arten der nzl. A. darstellung. Neben dem Medicizyklus und dem Deckengemälde von Schloß Whitehall in London illu-

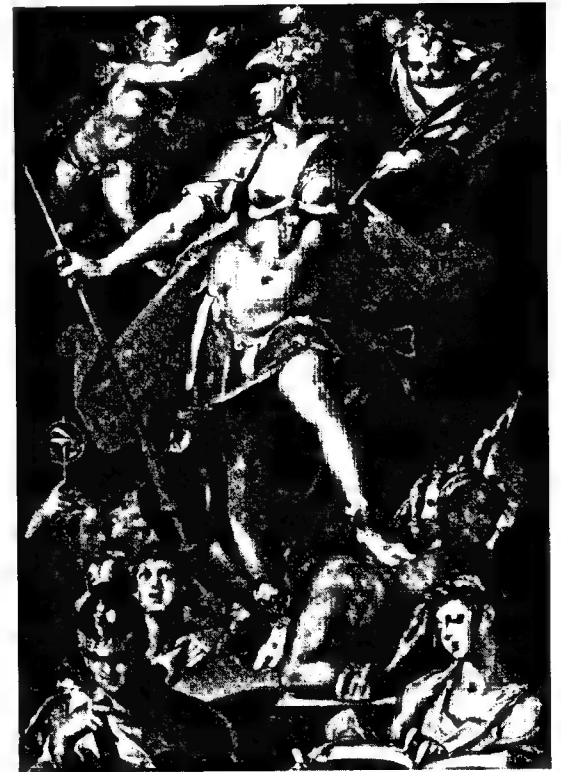


Abb. 2: Bartholomäus Spranger, Minerva als Siegerin über die Unwissenheit, Öl auf Leinwand, um 1591. Wien, Kunsthistorisches Museum.

strierte auch myth. Stoffe aus Homer und Ovid. Demgegenüber beschränkt sich Rembrandt auf das Sujet der A. im Studierzimmer, in Anlehnung an die lesende Maria und die traditionell männlich besetzte Gelehrtenstube.

Der Klassizismus relativiert die Einbindung der Göttin in die Gegenwart zugunsten einer eher historisierenden Sichtweise. A. steht zunehmend für die Größe Athens, wenn sie nicht in konkreten homerischen Szenen erscheint. J.-L. Davids frühes Gemälde *Minervas Kampf gegen Mars* (1771, Lille, Palais des Beaux-Arts) ist durch den Bezug auf das Epos gerechtfertigt und bedarf keiner allegorischen Zusatzdimension. Charakteristisch für das Ende des 18. Jh. ist die verstärkte Präsenz A.s in der Gartenkunst; Beispiel dafür ist der M. tempel im Schwetzingen Schloßpark. Die Nähe zum Pygmalion-Stoff verleiht zu dieser Zeit ein Thema Aktualität, das ansonsten in röm. Sarkophagreliefs vorkommt: der Beseelung des von Prometheus geschaffenen Menschen durch A., die P. Batoni gemalt [4. Abb. 43] und V. Righini einer Pantomime verarbeitet hat, jedoch mit Daidalos und Ikaros als Menschenbildner. Die geschlechtliche Ambivalenz der Göttin treibt A. Canova auf die Spitze, in-

dem er Ferdinand von Bourbon als M. verkleidet monumental in Szene setzt (1800/20, Neapel, Museo Nazionale).

B.3.3. Musik und Tanz

Die Bühnenmusikalische Aneignung des A.-mythos ist eng mit der höfischen Festkultur verbunden. Teil des großen Maskenzugs anlässlich der Hochzeit Francescos de' Medici mit Johanna von Österreich (1565) war ein von G. Vasari entworfener Triumphwagen der A. Auf den Hochzeitsfeierlichkeiten Heinrichs IV. und Marias de' Medici (1600), die als ein Gründungsdatum der Oper gelten, wurde u. a. E. de Cavalieris *La Contesa fra Giunone* ■ *Minerva* aufgeführt. Um 1700 entstanden mehrere Opern, die A.s Geburt thematisieren. Das Sujet ist prädestiniert für die theatrale Verherrlichung königlicher Mäzene. Auch J. W. von Goethe erlebte 1781 ein M.schattenspiel, das K. S. von Seckendorff zu seinem Geburtstag erdacht hatte. Doch kaum eine der Opern, Kantaten, Masken, Ballette und Instrumentalkompositionen, die im Umfeld der Höfe entstanden, wird heute noch aufgeführt. Auf der Bühne erscheint A. nur noch in C. Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* (Venedig 1642), in der sie Seneca den nahen Tod verkündet, als tragende Figur in seinem *Il ritorno di Ulisse* sowie im Prolog von J.-P. Rameaus *Castor* ■ *Pollux* (Paris, 1737), in dem sie Venus darum bittet, Mars durch Liebe zu besänftigen.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Die mythol. Forschung bringt im 19. Jh. neue Aspekte. F. Creuzer begegnet A. in der zweiten Auflage seiner *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1820) »auf dem Gebiete einer höheren Phalluslehre«, ■■■ die Gegensätze von sexuellem Tabu und sexuellem Exzess zu versöhnen, die den A.-mythos kennzeichnen. J. Ruskin beteiligt sich mit *The Queen of the Air* (1869) an der Diskussion, ob A. ursprünglich Göttin der Gewitterwolke sei. W. H. Roscher popularisiert diese Ansicht in seinem mythol. Lexikon (1884–1890) und betont die Verbindung A.s ■■■ den Walküren.

In der Lyrik finden sich Anspielungen auf A. bis heute. Der griech. Dichter K. Palamas verfaßt 1889 ein ■■■ Hymnus auf A., die mit Maria assoziierte Herrin des einstmaligen ■■■ großen Athen. Mit dem Gedicht *Pallas and the Centaur* (1896) ehrt T. Sturge Moore das gleichnamige Gemälde von S. Botticelli (s. o. B.2.). Zu den Autoren der klassischen Moderne, die den A.-mythos aufgreifen, gehören H. Doolittle und W. B. Yeats.

Prominent ist A. in der erzählenden Prosa des späten 19. Jh. Die Künstlerin F. von Vestvali publiziert

1873 ihre Memoiren unter dem Titel *Pallas Athene*, die Autorin M. Bernhard veröffentlicht 1906 einen Roman mit demselben Titel. In H. Manns *Fin de siècle*-Trilogie *Die Göttinnen* durchläuft die adlige Protagonistin drei Lebensphasen, die jeweils im Zeichen einer der Göttinnen Diana, M. und Venus stehen. A.s Reich ist hier die dekadente Schönheitswelt des Renaissancekults um 1900.

S. Freud deutet das Medusenhaupt, mit dem die keusche Göttin ihren Panzer schmückt, als mütterliches Genital, das unter den Männern Kastrationsangst erzeugt und so deren Begehren im Keim erstickt. G. Benns Prosastück *Pallas* entrückt A. der Sphäre des Mütterlichen. Im Anschluß an den Matriarchatstheoretiker E. Bergmann erscheint A. als die mutterlos geborene Patronin des Muttermörders Orest (†Orestes), mit der eine patriarchalische Ordnung anbricht, aus der es, so Benn, kein Entrinnen mehr gibt. In F. Hölderlins *Archipelagus* ist dagegen noch selbstverständlich von »Mutter A.« die Rede, der biologisch sterilen Quelle der Kunst.

B.4.2. Bildende Kunst

Im Lauf des 19. Jh. verliert A. ihre legitimatorische Funktion für Kunstpolitik und Königsherrschaft, bleibt aber im Sinne historisierender Dekor- und Würdeformeln anhaltend präsent. J.-A.-D. Ingres porträtiert noch 1864 eine Bürgersfrau im Gewand der M. (Köln, Wallraf-Richartz Museum). Für das Pariser Rathaus malt E. Delacroix 1852–1854 A. mit der Lyra ♀ Apollons als Göttin der Künste.

Dagegen prägt A. die politische Ikonographie der Vereinigten Staaten seit ihrer Gründung. Sie übernimmt die Funktion der »American Liberty«, deren frühe Ausprägungen sich an antiken Vorbildern orientieren. Beim Bau des Kapitols in Washington entsteht ein ■■■■ Bildtyp, die kriegerische A. mit amerikan. Wappenschild und sternbekröntem Haupt [6. 35f. und 149f.]. Die Kombination aus A., Libertas und Amerika wirkt bis zur späteren New Yorker Freiheitsstatue nach. Auch in Frankreich und im Kontext des Philhellenismus verkörpern von A. abgeleitete Personifikationen Freiheit und Republik. Selbst das am Ende des 19. Jh. errichtete Wiener Parlamentsgebäude zitiert den Parthenon und die A. Parthenos mit Blick auf die attische Demokratie.

Das Erbe der spätklassizistischen Museumsdekorationen, die ohne A. nicht auskommen, lebt in den historischen Kunsttempeln weiter, ■ G. Klimts Gemälde im Treppenhaus des Wiener Kunsthistorischen Museums (1890–1891) und J. S. Sargents Wandbilder im Museum of Fine Arts von Boston (1916–1925). Nahezu zeitgleich nehmen Klimt in Wien und F. von Stuck in München A. als Vorkämpferin der *Sezessionen*

in Anspruch. Sie machen A. zur Bundesgenossin einer bewußt unakademischen, modernen Kunst um 1900 und schaffen 1898 große A.-gemälde.

Von diesem programmatischen Ernst sind die späteren Künstler weit entfernt, die wie die Dichter frei über die Motive der Tradition verfügen. Schon H. Daumier karikiert A. Mitte des 19. Jh. Die Manufaktur Sèvres produziert von 1899 bis 1942 A. mit dem Pferdewagen als Porzellannippes. Mehrfach setzt sich É.-A. Bourdelle mit dem Thema auseinander. Weitere A.-darstellungen in der modernen Kunst stammen von A. Rodin, G. Braque, P. Klee, G. de Chirico, S. Dalí und G. Manzù.

B.4.3. Musik und Tanz

Relevantere als die vereinzelt Opern, die A. noch in der ersten Hälfte des 19. Jh. im Titel tragen, ist die höfische Festinszenierung, mit der Athen 1837 die Ankunft des aus Bayern importierten Königspaares feiert. Es werden Ölzweige gestreut, und die Königin erhält ein mit weißblauen Bändern gefesselt, lebendiges Käuzchen. In seinem Konversationsstück *Capriccio* (1942) greift R. Strauss ein Opernlibretto aus dem späten 18. Jh. auf, das die um 1700 verbreitete Kombination von A.s Geburtsmythos mit dem Geburtstag einer aristokratischen Gönnerin ironisiert: Statt *Die Geburt der Pallas Athene* gefolgt vom Untergang Karthagos aufzuführen, entscheiden sich die Protagonisten nach langer Debatte, sich selbst zum Thema der kommenden Darbietung zu machen. E. Krenek schließt in der Nachkriegszeit an die schicksalhafte Identifikation der Deutschen mit dem ant. Griechenland an; seine Oper *Pallas Athene weint* (1955) thematisiert den selbstverschuldeten Untergang Athens im Peloponnesischen Krieg, der der Kulturblüte des Perikleischen Zeitalters ein Ende bereitet. Heute nennt sich eine Ska-Band ■■■■ Istanbul *Athena*.

B.4.4. Neue Medien

Im Film kommt A. allenfalls als Vorname vor; ■■■ heißen z. B. die zwei Schwestern in R. Thorpes Musikfilm *Athena* (1954) A. und M. W. M. Marston schuf 1941 die Comic-Figur »Wonder Woman«, eine attraktive Amazone, die wie Pandora von den Göttern ausgestattet wird und von A. die Gabe der Weisheit erhält. Eine weitere Heroine, die leichtbekleidet in den virtuellen Kampf zieht, ist die Titelfigur des Computerspiels *Athena* (1987) von A. Shortt. In welchem Verhältnis die jugendliche Popsängerin A. aus der Reihe *King of Fighters* zu dieser A. steht, bleibt unter den Fans umstritten. Fragwürdigen Kultstatus genießt die Bikini-Athena aus dem erotischen Kampfspiel *Bikini Karate Babes* (2002) von T. Riggs, der man – wie ihren wehrhaften Freundinnen ♀ Aphrodite, Isis usw. – das Oberteil rauben muß, um sie ■■■ besiegen. Die Nähe zu den Vergewaltigungen im Mythos wird dadurch gemildert, daß die virtuellen »Babes« nur miteinander kämpfen.

Die Gelehrten und Dichter, noch immer häufig um gerechten Lohn betrogen (Ov. fast. 3.829f.), stellen sich weiter unter A.s Schutz: Das Online-Meldesystem der VG Wort trägt den Namen der Göttin, das Projekt zur Meldung von Internettexten heißt wie A.s Mutter Metis.

→ *Aphrodite; Hephaistos; Odysseus; Poseidon; Zeus*

Forschungsliteratur

[1] H. D. BRUMBLE, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and the Renaissance*, 1998 [2] S. DEACY/A. VILLING (Hrsg.), *Athena in the Classical World*, 2001 [3] C. GMYREK, *Römische Kaiser und griechische Göttin*, 1998 [4] H. VON HEINTZE/H. HAGER, *Athene-Minerva. Ihr Bild im Wandel der Zeiten*, in: JbMPG, 1961, 36–127 [5] I. KASPER-BUTZ, *Die Göttin Athena im klassischen Athen*, 1990 [6] D. R. KENNON/T. P. SOMMA (Hrsg.), *American Pantheon*, 2004 [7] R. PFEIFF, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes*, 1990 [8] E. SIMON, *Die Götter der Griechen*, 1985 [9] E. SIMON, *Die Götter der Römer*, 1990.

Christoph Schmälzle (Berlin)

Atreus und Thyestes

(Ἄτρεϋς, lat. Atreus; Θυέστης, lat. Thyestes)

A. Mythos

A. und Th., Söhne des Pelops und der Hippodameia, gelten seit der Antike als Inbegriff des Brudershasses. Homer kennt allerdings weder ihre Feindschaft noch das Mahl, bei dem A. dem Bruder dessen Kinder vorsetzt (Hom. II. 2,100–108). Mit Hilfe der Mutter beseitigen sie den Halbbruder Chrysis, um den Reichtum des Pelops uneingeschränkt zu erben (Hyg. fab. 85,243). Im Streit um den Thron von Mykene schlägt Th. vor, derjenige solle regieren, der das goldene Lamm besitze, das in A.'s Herde als Wunderzeichen von Hermes geschickt wurde. Da es Th. mit Hilfe von A.'s Frau Aerope gelingt, das Tier zu entwenden, wird A. um die Macht betrogen (Apollod. epit. 2,10–14). Zeus rät A., die bevorstehende Sonnenfinsternis als Zeichen zu nützen, um Th. den Thron streitig zu machen (Eur. El. 699–746; Eur. Or. 995–1010). Nachdem A. die Macht zurückerlangt hat, holt er den verbannten Th. unter dem Vorwand, sich mit ihm aussöhnen zu wollen, aus dem Exil heim nach Mykene (oder Th. kommt aus eigener Initiative als Bittsteller, Aischyl. Ag. 1583–1602). Den Urhahnen Tantalos nachahmend, läßt A. die Kinder des Bruders töten und dem Vater zum Mahl aufstischen (Eur. Or. 11–15; 810f.; Hyg. fab. 83; 86; 88; 258). Nachdem A. ihm einzelne Glieder ihrer Leichen zeigt, erbricht Th. die Speise und verflucht das Geschlecht (Aischyl. Ag. 1583–1602). In der röm. Literatur weicht die Sonne aus Entsetzen über das Mahl von ihrer Bahn ab (u. a. Ov. am. 3,12,39; Ov. ars 1,327–330; Stat. Theb. 4,305–308; Lucan. 1,543f.; 7,451f.; Sen. Thy. 785ff.). Th. begibt sich ins Exil nach Sikyon, wo er, dem Delphischen Orakel folgend, mit seiner Tochter Pelopia den künftigen Rächer Aigisthos zeugt (Agamemnon und Klytaimnestra). A. läßt Th. als Gefangenen nach Mykene zurückbringen; der von A. inzwischen adoptierte Aigisthos, der Th. töten sollte, erkennt in diesem den Vater und befreit ihn. Beide beseitigen schließlich den Tyrannen (Hyg. fab. 88).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Der Mythos galt nach Aristoteles als für die tragische Gattung bes. geeignet (Aristot. poet. 1453 ■ 5–

13); v. a. galt die Gestalt des Th. als Beispiel für Menschen, »die sich in großem Ansehen und Glück befinden«, doch keine herausragenden sittlichen Qualitäten besitzen und durch eine von ihnen bewußt oder unbewußt begangene Fehlhandlung ins Unglück geraten (Fallhöhe). Auch Horaz erwähnt in seiner *Ars poetica* die »cena Thyestae« (Th.mahl) als typisch tragischen Stoff (Hor. ars 90f.), betrachtet sie aber als auf der Bühne nicht darstellbar (186). Dieses Urteil sollte die Haltung der nzl. Poetik gegenüber dem A.–Th.mythos nachhaltig beeinflussen.

Da von den griech. und röm. Dramen, die den Titel *Atreus* bzw. *Thyestes* trugen (Euripides und Sophokles im 5. Jh. v. Chr.; u. a. Ennius und Accius im 2. Jh. v. Chr. und in der augusteischen Zeit L. Varius Rufus), nur Bruchstücke überliefert sind, läßt sich schwer ermitteln, welche Version der einzig vollständig erhaltenen ant. Tragödie, Senecas *Thyestes* (1. Jh. n. Chr.), als Modell diente. Rekonstruktionen der verlorenen Dramen versuchten Lesky [11] und Ribbeck [13] zu geben, die aufgrund divergierender Details in der Tradition (Umstände der Rückkehr des Th. und Zeitpunkt der Sonnenfinsternis) verschiedene Plots vorschlugen. Insbes. im Motiv der trügerischen Einladung des A. wollte Lesky eine Neuerung des Euripides erkennen, womit Th. als unschuldiges Opfer die positiven Züge erhält, die ihn in Senecas Stück charakterisieren. Sophokles behandelte wahrscheinlich in einer Trilogie den gesamten Mythos von Th.'s Diebstahl des Lammes bis zum Tod des A. [2].

Aus der Tragödie *Atreus* des Accius stammt A.'s berühmter Tyrannendenkspruch »Mögen sie mich hasen, wenn sie mich nur fürchten« (»oderint dum me tuant«, 203–204 R). Der Tragiker scheint auch eine Reihe von Motiven (das goldene Lamm, die Umkehr des Sonnenlaufs, die Rache durch einen Neffen) in die Geschichte des Tarquinius Superbus eingearbeitet zu haben, die er in der Praetexta *Brutus* darstellte [1.285–304]. Der Stoff übte auf das röm. Publikum bes. starke Faszination aus, was nicht nur mit einer Vorliebe für Greuelthemen zu erklären ist. Das Th.mahl wurde zum symptomatischen Argument gegen Tyrannei und Bruderfehde und somit zum Symbol der gefährlichsten, die röm. Republik von innen her bedrohenden Zerstörungskraft des Bürgerkriegs.

Im Mittelpunkt von Senecas *Thyestes* steht die Rache des A. Die Verabsolutierung seiner Börsartigkeit erreicht Seneca durch den Kontrast zum passiven, schutzlosen Antagonisten Th., einem gescheiterten

stoischen Weisen. Die Steigerung von A.'s Haß gegen Th. zum fast metaphysischen, verselbständigten Affekt ist nicht zuletzt von der Tatsache bedingt, daß Seneca eine Tragödie ohne Frauengestalten verfaßt hat: A.'s Gattin Aerope, die eigentlich mitschuldig ist, tritt nicht auf, ja sie wird nicht einmal namentlich erwähnt [9]. Es tauchen verschiedene, z. T. von Accius übernommene Motive auf, die in der Tradition topisch werden: die vom Tyrannen hervorgerufene Kombination von Furcht und Haß, die Exaltiertheit bei der Ausübung des Verbrechens, die Hybris des Vergleichs mit den Göttern, die Perversion der als Opferritus inszenierten Tötung der Kinder, die vom Inzest verursachte Kontamination des Geschlechts. Der im Prolog erscheinende Geist des Tantalus, der von einer Furie herbeigerufen und beauftragt wird, seinen Fluch wie eine Krankheit im Haus der Pelopiden zu verbreiten, verkörpert das der Familie wesenseigene Übel (»nefas«), das sich nach den Prinzipien aristokratischer Ethik vom Vater auf den Sohn überträgt. Das Problem der tyrannischen Macht wird in einem der Rezeption oft als Intertext dienenden Dialog des A. mit seinem Trabanten (2. Akt) thematisiert.

B.1.2. Bildende Kunst

Die einzigen Darstellungen der ant. Bildkunst befinden sich auf zwei Vasen des sog. Dareiosmalers. Eine rotfigurige Amphore (*Tod des A.*, 340–330 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts, 1991.437) zeigt die kopfüber vom Thron hängende Leiche des A. (ein ikonographisches Unikat) und als Vollstrecker den mit einem Schwert bewaffneten Th. – und nicht, wie nach gängiger Tradition, Aigisthos. Auf der zweiten Vase (340–330 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts, 1987.53) ist eine Szene aus einem Drama mit Th. und Pelopia zu sehen. Beide Darstellungen dürften auf Bearbeitungen des Sophokles zurückgehen [12.115–118].

B.2. Frühhumanismus

Das Th.mahl wird im MA kaum rezipiert. Dante, dessen Kenntnis von Seneca tragicus zwar noch umstritten ist, scheint einige Motive aus dessen *Thyestes* in die Episode des Grafen Ugolino (*La Divina Commedia*, Inf. 33,1–75) eingearbeitet zu haben. Ugolinos Feind, Erzbischof Ruggieri, läßt den Grafen mit seinen vier Söhnen in einen Turm einsperren und verhungern. In einem warnenden Traum erscheint Ruggieri diesem als »Jagdmeister« (»maestro ■ donno«, 28), der seine »mageren, eifrigen und abgerichteten« Hündinnen (»magre studiose ■ conte«, 31) auf den Wolf und seine Welpen hetzt. Dies scheint die Metapher wiederaufzunehmen, mit der A. seine Aufregung im Angesicht

des in die Falle gelockten Bruders beschreibt (Sen. Thy. 498–503): Er vergleicht sich mit einem eifrigen umbrischen Hund, der das Wild aufspürt und seinen dominus ihm führt. Die Kinder bieten sich selbst dem hungernden Vater als Speise mit Worten (Inf. 33,62–63), die auf das senecanische Paradoxon des Erzeugers als Grab der Erzeugten anzuspähen scheinen (Sen. Thy. 1050f.; 1090–1092). G. Boccaccio (*De casibus virorum illustrium* 1,9) stellt die Verbrechen beider Brüder als eine Art gerichtlicher Auseinandersetzung dar, in der jeder die Gelegenheit erhält, die Schuld des anderen zu beweisen und das eigene Verhalten zu rechtfertigen. Beliebtes Sujet der zahlreichen prachtvollen Miniaturen aus den Codices des *De casibus* ist die Szene, in der A. dem am Tisch allein sitzenden Th. die Köpfe und Füße der Kinder auf einem Teller zeigt (z. B. Cod. Français 226, Fol. 15v, Paris 15. Jh., Maître de Rohan et collaborateurs, BNF).

B.3. Neuzeit

In der Epoche der Renaissance erleben die Dramen Senecas den Höhepunkt ihrer Rezeption: Ausgehend vom ital. Frühhumanistenkreis um L. Lovati am Ende des 15. Jh. über die erste Inszenierung des P. Laetus (*Phaedra*, 1486) bis zum 17. Jh. v. a. in Frankreich und England erscheinen zahlreiche Übersetzungen und Nachahmungen seiner Tragödien, finden gar zahlreiche Aufführungen statt. Folge und Ausdruck dieser intensiven literarischen und dramaturgischen Rezeption ist der von P. Vizzani in Auftrag gegebene Freskenzyklus der Scuola Bolognese (ca. 1570, Palazzo Sanguinetti, Bologna) mit den einzigen bildkünstlerischen Darstellungen des Mythos in der Nz.; illustriert ist der Tantalosfrevler, der Empfang des Th. in Mykene und das Mahl, das abweichend vom Referenztext Senecas als großes Festbankett mit mehreren Tischgesellschaften dargestellt ist [3].

J. Heywoods Übersetzung des *Thyestes* (1560) ist beispielhaft für die Rezeption der Stücke in der elisabethanischen Zeit. Sie schließt mit einem frei hinzugefügten Monolog des Th., der nach höllischen Strafen und gerechter Rache ruft. Das Konzept des gerechten Zorns [8.111ff.] verweist über das moralisch-didaktische Interesse hinaus auf einen deutlichen Einfluß christl. Eschatologie. Auch die engl. *revenge tragedy* des 16. und 17. Jh. baut auf diese Verbindung von Zorn und Rache; allerdings erscheinen diese hier nicht mehr als gerechte Reaktionen, sondern, in engerer Anlehnung an Seneca, als jedes menschliche Maß übersteigende Affekte. Dies erklärt den Erfolg des A.–Th.–Mythos als Folie für verschiedene Rachehandlungen, auch wenn der Stoff nie selbständig in einer Tragödie bearbeitet wird. Die Vorliebe für szenische Exzesse und Greuel Dramen nimmt gegen Ende des

17. Jh. ab; paradoxerweise erscheint aber gerade im 18. Jh. eine Vielzahl von Tragödien um A. und Th., wenn auch parallel zur Entwicklung einer für die folgenden Zeiten typischen Tendenz zur Verharmlosung darin enthaltener heikler Aspekte.

Senecas *Thyestes* dient als Intertext für eine Reihe von Tragödien des 16. und 17. Jh.: in England Th. Nortons und Th. Sackvilles *Gorboduc* (UA 1561, publ. 1565), in Italien Giraldis *Cinzios Orbecche* (1541) und in Frankreich R. Garniers *Les Juifves* (1583) [10]. Da in W. Shakespeares *Titus Andronicus* (1591) explizit auf die thematisch verwandte Sage von Philomela und Prokne Bezug genommen wird, hat ■■■■ früher einen Einfluß des *Thyestes* generell abgeleitet. Es wurde aber gezeigt, daß Shakespeare verschiedene Motive aus dem Drama Senecas signifikant aufgreift: So assoziieren beide Tragiker den Zusammenbruch des Himmels mit dem Scheitern der göttlichen Gerechtigkeit [6.95–99]. Die Tigermetapher, die bei Shakespeare für die barbarische Dekadenz des Römischen Reiches steht (vgl. die eindrucksvolle Umsetzung des Motivs in J. Taymors Kinoversion *Titus* [USA 1999]), ist eine Reprise des Vergleichs des A. mit einem indischen Tiger (Sen. Thy. 707 ff.). Tamora, die Königin der Gothen, verspeist, wie Th., unwissentlich die eigenen Kinder.

In J. Marstons *Antonio's Revenge* (1600) übernehmen abwechselnd Opfer und Täter die Rolle des A.: In einer Trabantszene disputiert Piero, der Tyrann, mit dem Weisen Pandulfo über Furcht, Haß und die Grenzen der Macht. Der Protagonist Antonio tötet wiederum ■■■ Rache den Sohn seines Feindes Piero in einer Art Totenmesseninszenierung, wobei er eine zeitgemäße Perversion der Opferriten nach dem Vorbild des A. inszeniert, bevor er schließlich dem Vater das Fleisch des Sohnes vorsetzt. J. Wright bietet mit seiner Burleske *Mock-Thyestes* (1674) die einzige satirische Behandlung des Stoffes: Die Handlung wird nach London verlagert und konzentriert sich auf die parodiewirksamen Themen des Ehebruchs und der Häßlichkeit der Geliebten (Aerope); statt seiner Kinder verspeist Th. ■■■ Ende seine Lieblingskatzen.

Eine Richtungsänderung in der Bearbeitung des senecanischen Modells kündigt sich bereits mit J. Crowne (*Thyestes*, 1680) an, der den Akzent auf die Leidenschaft des Th. für Aerope legt. Damit lotet er zum ersten Mal das sentimentale Potential des Mythos aus und verzichtet auf dessen politische Bedeutung. Dieser Linie folgen im 18. Jh. P.J. de Crébillon d.Ä. (*Atrée et Thyeste*, 1707), Voltaire (*Les Pélopidés*, 1771) und U. Foscolo (*Tieste*, 1797), die den Schauer des kannibalischen Mahls auf das Überreichen eines Bechers voll Kinderblut reduzieren und zugleich das Motiv der Liebe zwischen Th. und Aerope vertiefen. Die titanenhafte Bösartigkeit des A. wird dadurch ge-

mildert, daß die Autoren Th. als aktiven Gegenspieler darstellen [14.143]. Die statische Wucht der senecanischen Tragik ist durch eine Spannung ersetzt, die durch die zahlreichen Handlungsstränge erzeugt wird. Bei Crébillon herrscht kein prädestiniertes Familienschicksal; die Probleme entstehen infolge von Grenzüberschreitungen, die als allgemein menschlich präsentiert werden. So stellen Liebe und Zorn generell und nicht nur für die Pelopiden eine Gefährdung der gesellschaftlichen und familiären Ordnung dar. A. ist der allwissende Manipulator, der sein Netz spinnt und die anderen Protagonisten einwickelt, indem er die Dynamik zwischen Unkenntnis und Erkenntnis kontrolliert und als Waffe einsetzt: Sein Adoptivsohn Pleisthenes soll den leiblichen Vater Th. töten, ohne von der Verwandtschaft ■■■ wissen; die finale Erkenntnis des Frevelaktes treibt Th. zum Selbstmord.

Voltaire betont die politische Intention durch den Rekurs auf zwei ant. Motive: den Bruderstreit, den er als Bürgerkrieg darstellt, und den Konflikt zwischen Öffentlichem und Privatem, Gemeinwohl und individuellem Wohlergehen. Auch er glaubt nicht an ein von Gott verhängtes Schicksal, sondern – gemäß der bürgerlichen Ethik der Aufklärung – ■■■ die menschliche Tatkraft. Dementsprechend ist Th. nicht mehr der resignierte Greis, der in seiner Gleichgültigkeit der Macht und den Verführungen des öffentlichen Lebens erliegt, sondern ein kampfbereiter König. In Foscolos Interpretation dominieren die extremen Leidenschaften: der jede Vernunft verachtende Haß des A., das durch die Liebe und die Untätigkeit des Exils verursachte Leiden des Th., die Verzweiflung der Aerope, die leidenschaftliche politische Opposition gegen den Tyrannen. So wird das Tragisch-Sentimentale mit dem Politischen wirkungsvoll kombiniert. Dem aufklärerischen Weltbild entspricht dagegen nur noch mit Einschränkungen die Umsetzung von C.F. Weiße (*Atreus und Thyest*, 1766), die auf Hyg. fab. 88 basiert und somit von der gängigen Handlung abweicht. Hier werden die Ereignisse um den Tod des A. inszeniert, wobei auch Th.' Tochter Pelopia eine wichtige Rolle spielt. Gerade ihr leidvolles, unverdientes Schicksal widerspricht der aufklärerischen Ethik des freien und verantwortlichen Handelns. Pelopias Leiden und A.' Auftreten als »immerfort wütender Wüterich« [15.271] sind Elemente, die dem Sturm und Drang bereits vorauszu gehen scheinen [4.45; 238].

B.4. Moderne

In der ersten Hälfte des 20. Jh. befaßt man sich weniger intensiv mit einem Mythos, dessen spektakuläre Grausamkeit von den Schrecken der Geschichte noch übertroffen wird. Das Motiv des Th.mahls untersucht Burkert [5.119 ff.] in den 1970er Jahren auf seine reli-

gionswiss. Aspekte und führt die getrennte Zubereitung der menschlichen Glieder im Kessel und am Spieß auf einen historisch-rituellen Ursprung zurück.

A. Artaud (gest. 1948), der Theoretiker des »Theaters der Grausamkeit«, preist Senecas *Thyestes* als bestes »Beispiel für das, was man unter Grausamkeit im Theater verstehen kann« [18.304]; er beeinflusst die Inszenierung des belg. Autors und Regisseurs H. Claus, der Senecas *Thyestes* 1967 für die moderne Bühne adaptiert. Claus' Originalität liegt in den Bühnenanweisungen, die verfremdende Effekte erzeugen und ant. Motiven einen anderen, neuen Sinn geben. So wird die im Prolog auftretende Furie zum Sexualobjekt stilisiert, indem sie ein Netzkleid auf dem nackten Körper trägt, welches an das tödliche Netz der Klytaimnestra erinnert (A. Agamemnon und Klytaimnestra). Bes. drastisch ist die finale Degradierung des betrunkenen, mit dem Fleisch der eigenen Kinder saten Th. inszeniert, wobei die Bestialität des Verbrechens sich in der Entmenschlichung des Opfers widerspiegelt [7].

Eine ähnlich produktive Verfremdung des Modells verfolgt der ital. Komponist S. Bussotti mit der »tragedia« *Tieste* (2000). Als Vertreter einer totalen Bühnenerfahrung, die aus der freien Kombination von Ballett, Oper und Theater entsteht, arbeitet er mit Zitatcollagen aus berühmten literarischen Texten, um deren verborgenen Sinn durch die Extrapolation aus dem ursprünglichen Kontext ■■■ Licht zu bringen. Der A.-Th.mythos wird demnach als paradigmatisch für die motivische Triade Schmerz – Rage – Verbrechen in Szene gesetzt [16].

→ *Agamemnon und Klytaimnestra; Philomela und Prokne*

Forschungsliteratur

- [1] B. BALDARELLI, Accius und die vortrojanische Pelopidensage, 2004 [2] R. BÖHME, Pelopiden und Poeten, 1972 [3] A.W.A. BOSCHLOO, »Atreus ■■■ Thyestes« in het Palazzo Vizzani in Bologna, in: FS A.N. Zadoks-J.Jitta, 1976, 137–142

- [4] F. BRÜGGEMANN, Das Drama des Gegeneinander in den sechziger Jahren – Trauerspiele von Christian Felix Weiße, 1938 [5] W. BURKERT, Homo necans [1972], 21997 [6] P.J. DAVIS, Seneca. Thyestes, 2003 [7] R.A. EEKHOUT, De Thyestes van Seneca in de bewerking ■■■ Hugo Claus, in: Lampas 5, 1972, 241–250 [8] J. KERRIGAN, Revenge Tragedy, 1996 [9] U. KNOCHE, Senecas Atreus. Ein Beispiel, in: Antike 17, 1941, 60–76 [10] E. LEFÈVRE (Hrsg.), Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama, 1978 [11] A. LESKY, Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes, in: Wiener Studien 43, 1922, 172–198 [12] J.M. PADGETT et al., Vase-Painting in Italy, 1993 [13] O. RIBBECK, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik [1875], 21968 [14] E. ROSSI, Una metafora presa alla lettera: le membra lacerate della famiglia, 1989 [15] G.-M. SCHULZ, Tugend, Gewalt und Tod, 1988 [16] I. STOIANOVA, Mythos und Gedächtnis, in: O. Kolleritsch (Hrsg.), Das Musiktheater, 2001, 161–191 [17] R.J. TARRANT, Seneca's Thyestes, 1985.

Zitierte Quellen

- [18] A. ARTAUD, Œuvres complètes, Bd. 3 [1932], 1961.

Beatrice Baldarelli (Eichstätt)

Aurora s. Eos

Bacchus s. Dionysos

Cadmus s. Kadmos

Cassandra s. Cassandra

Castor s. Kastor

Ceres s. Demeter

Chariten

(Χάριτες (Chárites), lat. Gratiae)

A. Mythos

Wenn Aristoteles im 6. Kapitel seiner *Poetik* als Kernstück der Tragödie den Mythos bestimmt, dann versteht er darunter mit gutem Grund Handlung (*praxis*) bzw. Darstellung (*mimesis*) von Handlung. Entsprechend ist im Normalfall eine myth. Figur durch ihre Geschichte oder auch eine Mehrzahl von Geschichten charakterisiert. Dieser mythol. »Normalfall« trifft auf die Ch. nicht zu [6. 5].

Die Ch. stehen vielmehr die gesamte Antike hindurch und bis weit in die Nz. hinein für ein bestimmtes »Wesen«, das unverstellt bereits in ihrem zumeist mit der Dreizahl verbundenen Gattungsnamen zum Ausdruck kommt, welchem zunächst keine individuellen Eigennamen zugeordnet sind: χάρις (*cháris*) – ein Wort, das im Griechischen das semantische Feld von »Schönheit«, »Anmut«, »Freundlichkeit«, »Dank(barkeit)«, »Freude« bis hin zur Verehrung von Gottheiten ausmisst. So könnte es den Anschein haben, als handle es sich bei den Ch. um Personifikationen eines abstrakten Begriffs. Dagegen sprechen jedoch ihr Alter (»sie sind älter noch als die Olympischen Götter, in deren Kreis sie später eingliedert wurden«, vgl. [6. 7] mit weiterführender Literatur) sowie die an verschiedenen Orten (insbes. in der Minyerstadt Orchomenos, vgl. Pind. O. 14) nachweisbare kultische Tradition [2. 9f.]; [10. 2]. Demnach verkörpern die Ch. »ursprünglich eine Seite, nämlich die freundliche, lebenspendende, einer chthonischen Macht« [6. 18] mit der »Grundfunktion des Schenkens vegetativer Fruchtbarkeit« [4. 1135], sind den Horen verwandt und können als lichte Kehrseite der euphemistisch als Eumeniden bezeichneten Erinnyen aufgefaßt werden.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Literarisch belegt sind die Ch. zuerst bei Homer, und zwar in der *Odyssee*, während in der *Ilias* nur ■ eine Stelle eine Charis (hier wohl als Eigenname aufzufassen) als Gattin des hinkenden Schmiedegottes Ἥφαιστος begegnet, also in der traditionellen Position Ἄφροδιτες (Hom. Il. 18,382f.). In der »Rolle dienender, schmückender, musizierender und tanzender Begleiterinnen der Liebesgöttin« [4. 1136] erscheinen

die Ch. denn auch in der *Odyssee* (Hom. Od. 8, 364–366; 18,193f.), eine Formation, die im Bereich der Dichtung und der Bildenden Kunst bis weit in die Nz. Bestand hat. Zugleich firmieren aber bereits die homerischen Ch. auch (unter Fortfall ihres ursprünglich tellurischen Wesens) als »Inbegriff der Anmut und des körperlichen Liebreizes« [4. 1136] und vermögen in dieser Qualität solchen übermenschlichen Liebreiz auch Menschen zu verleihen (z. B. Nausikaa, Hom. Od. 6,18). Der Übergang zur nicht mehr personal gedachten Eigenschaft *cháris* ist fließend; sie kann Männern und Frauen gleichermaßen zuteil werden (z. B. Ἰδύσσεος, über dessen Haupt und Schultern Ἄθηναι *cháris* gießt; Hom. Od. 6,229–237).

Genealogisch systematisiert wird ihr Ort bei Hesiod (Hes. theog. 907–909): Sie sind hier Töchter des Ἰδύσεος und der Okeanostochter Eurynome und tragen die sprechenden Namen Aglaia (»die Glänzende«), Euphrosyne (»die Freudige«), Thalia (»die Blühende«). Dichtung, die im Zeichen der Ch. steht, bieten in der griech. Literatur Sappho und Pindar, bei ersterer im Kontext eines auf Schönheit, Liebe, Sozialisation vom Mädchen zur Frau gestimmten Initiationskreises naheliegend, bei letzterem dagegen mit Musik und Gesang konnotiert, wodurch die Ch. für Pindar neben den Ἄρσιν regelrecht ■ Garantinnen seiner Epinikienkunst werden. In die lat. Dichtung wechseln die Ch. mit nur wenig (in Richtung hellenistischer Kleinkunst) verändertem semantischem Radius unter dem Namen Gratiae (so etwa in den Oden des Horaz, vgl. Hor. carm. 1,4; 1,30; 3,21; 4,7), daneben findet sich aber auch noch die griech. Bezeichnung (z. B. Ov. fast. 5,219) oder die von ihrer Affinität ■ Aphrodite/Veneris ■ abgeleitete Neubildung *Veneres* (Catull. 86).

Eine wirkliche Bedeutungsverschiebung vom Bereich des Ästhetischen in den der Ethik ereignet sich hingegen in der nachplatonischen, nicht mehr dem mythopoetischen Sprechgestus verpflichteten Philosophie, wofür Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* die Weichen stellt, wenn er *cháris* im Sinne von Gefälligkeit, Dankbarkeit und Gegenseitigkeit zur Grundlage menschlichen Zusammenlebens erhebt: »Die Gegenseitigkeit ist es, worauf Zusammenhalt beruht. Aus diesem Grunde errichten sie denn auch ein Heiligtum der Chariten (der Gabenspenderinnen) ■ recht augenfälliger Stelle, daß man an Gegengabe denke; denn das ist Charis (Dankbarkeit): dem, der ■ gefällig war (Charis erwies), einen Gegendienst leisten und ihm das nächste Mal mit einer Gefälligkeit (Chariserweis)

zuvorkommen« (Aristot. eth. Nic. 5,8; zit. nach [2. 53]). Das Griechische an den durch Klammerzusatz markierten Stellen trennt nicht zwischen konkreter Gestalt und Abstraktum von *cháris/chárites*. Damit wird der Begriff, zu dem die Ch. fortan abstrahiert werden, auf den Bereich des wechselseitigen Schenkens und Gebens eingengt. Entsprechend werden einzelne Züge der mythol. Überlieferung sowie der Darstellung in der Bildenden Kunst einer allegorischen Auslegung unterzogen, paradigmatisch etwa in der Schrift *Peri Charitōn* (Über die Chariten) des Begründers der Stoa, Chrysispos, oder in Senecas *De beneficiis* (Über die Wohltaten) [2. 46–59]. Im gleichen Fahrwasser wirkungsgeschichtlich folgenreich ist für die spätere Zeit Servius' Kommentar zur *Aeneis* (Serv. Aen. 1,720 [6. 32]).

B.1.2. Bildende Kunst

Laut Pausanias (Paus. 9,38,1) wurden am alten Kultort Orchomenos die Ch. in Gestalt von drei nicht-ikonischen Meteoriten verehrt. Erste bildliche Darstellungen finden sich Mitte des 6. Jh. und um 480 v. Chr. auf Relieftafeln von den Inseln Paros und Thasos [10. Tafel 1 und 2a], die die Ch. als drei bekleidet hintereinanderschreitende Frauenfiguren zeigen. Wirkungsgeschichtlich bedeutsam und modellbildend aber ist eine sowohl plastisch als auch malerisch und auf Münzen vielfach überlieferte Graziengruppe, die erst dem 2. Jh. n. Chr. entstammt und – unter deutlichem Einfluß von Horaz' nackten Grazien (Hor. carm. 4,7) – aus drei nackt einander bei den Schultern haltenden Frauen besteht, von denen zwei dem Betrachter zugekehrt sind, die mittlere hingegen ihm den Rücken zuwendet (vgl. Abb. 1). Dieser bereits in der Antike kanonische Geltung erlangende Bildtypus wird mit der Entdeckung der sog. Piccolominigruppe in Rom im 15. Jh. für die nachfolgende bildkünstlerische Rezeption des Motivs prägend (s. die Abb. 1–70 bei [6. 353–392]).

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Servius' spätantiker *Aeneis*-Kommentar führt die v. a. in der Stoa praktizierte allegorische Auslegung der Ch. fort. Die mythogr. Tradition des MA bis ins 15./16. Jh., in der die Grazienrezeption neue Impulse erhält, stützt sich auf diesen und ähnliche spätant. Kommentare zu ant. Autoren, deren von der stoischen Götterallegorese geprägte Erkenntnisse sie systematisierend ausbaut, ohne ■ der Deutung der Ch. als »Allegorie der Wohltaten und der Freundschaft« [6. 51] nennenswerte Veränderungen vorzunehmen. Für die Rezeptionsgeschichte der Ch. stellen Spätantike und

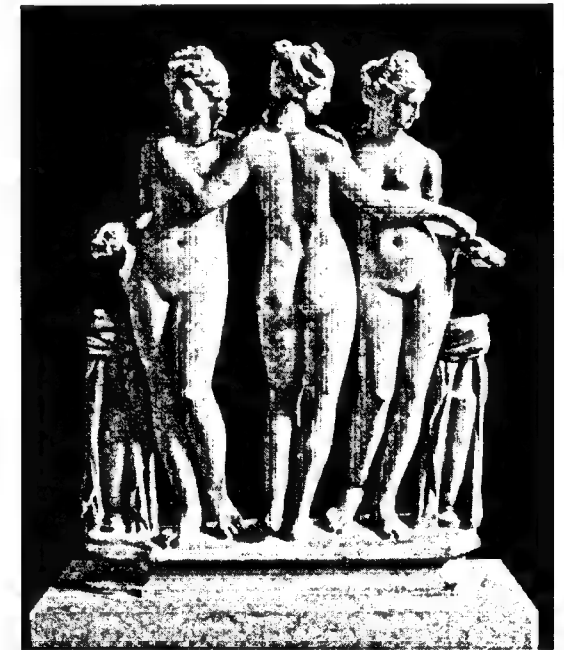


Abb. 1: Die drei Grazien, Marmorplastik, röm. Kopie eines griech. hellenistischen Originals, 2. Jh. n. Chr. Paris, Louvre.

MA somit eine Phase systematischer Kodifizierung und Kontinuierung von Traditionen dar, von denen nicht wenige mit der Neuinterpretation des Motivs vom 15. Jh. an wiederaufgegriffen und weitergeführt werden (vgl. dazu ausführlich [6. 52–171]: Überblick über das mythogr. Schrifttum bis ins 17. Jh. ■ Leitfaden der Systematik).

Erwähnung verdient an dieser Stelle allerdings eine auf Macrobius' *Saturnalia* (Macr. Sat. 1,17,13) fußende Formation von ikonographisch nachhaltiger Wirkung, welche die Ch., ganz im Sinne von deren moralischer Reinterpretation, ■ dem Verbund der Liebesgötter Ἄφροδιτε und Ἔρως löst und statt dessen dem delischen Lichtgott Ἄπώλλων zuordnet: nun nicht mehr als personal gleichwertige Gestalten, sondern als zumeist auf der rechten Hand getragene Attribute, ■ sie als »kosmologische Allegorie für die Wohltätigkeit der Sonne« stehen [6. 94]. Den frühesten Beleg für diese ■ sehr viel später auch literarisch rezipierte Tradition bietet isoliert die um 1100 vermutlich in Regensburg entstandene Handschrift Cod. monac. lat. 14271; eine breitere Überlieferung setzt um 1450 mit dem Apollonrelief des Agostino di Duccio ein [6. 94–97].

Nicht minder symptomatisch kann freilich auch das Ausbleiben von Tradierung sein: Paradebeispiel hierfür ist die breite ma. Rezeption ■ Martianus Capellas um 400 n. Chr. entstandenem Werk *De nup-*

tiis *Philologiae et Mercurii*, in welcher die Grazien als Anmutsgöttinnen jedoch gerade ausgeblendet werden [6. 190f.].

B.3. Frühe Neuzeit bis frühes 19. Jahrhundert

B.3.1. Allgemeines

Die nzl. Rezeption der Ch., in deren Verlauf sich regelrechte »Konjunkturen« ausbilden, ereignet sich in den verschiedenen Künsten ungleichzeitig. In Literatur und Philosophie erfährt das Graziemythologem eine erste Hochkonjunktur erst im 18. Jh., während sich seine Verwendung in der Frühen Nz. jenseits der mythogr. Tradition auf den Bereich des Panegyrischen beschränkt. Ähnliches gilt für die Musik, in der den Ch. ohnedies nur eine untergeordnete Bedeutung zukommt. In der Bildenden Kunst hingegen vollzieht sich eine Neukonzeption im Zeichen von »Renaissance« bereits seit dem Cinquecento.

B.3.2. Bildende Kunst

Auch der spätant. und ma. Tradition war die ant. Formation der Ch. im Gefolge der Venus (Aphrodite) geläufig, doch blieb im Vergleich zur *beneficia*-Allegorie dieser Motivstrang aufgrund der moralischen Zwielfichtigkeit von Venus als Allegorie der *voluptas* unausgeleuchtet. Daß eine solche Auslegung in *malam partem* einer bildlichen Darstellung der eigentlich die *bona pars* der Venus verkörpernden Ch. widerstreitet, ist leicht nachzuvollziehen (zur gleichwohl sich ausprägenden Bildtradition der als Verkörperungen *avaritia*, *luxuria* und *superbia* gezeichneten Ch. sowie *den* daraus erwachsenden Widersprüchen vgl. [6. 161–167]). Erst vom 16. Jh. an wird für die Liebesgöttin und die sie begleitenden Ch. der »Aspekt der Grazie, der Anmut, der anziehenden, reizvollen, lieblichen Schönheit« wiederentdeckt, der ihnen »für Jahrhunderte nahezu abhanden gekommen war« [6. 173], ereignet sich somit eine »Renaissance« der ursprünglichen griech. Bedeutung.

Parallel dazu vollzieht sich, gleichfalls im Medium der Kunst, die Ausbildung eines kunsttheoretischen Diskurses über die konstitutive Qualität der »Grazie, die dem Kunstwerk Reiz gibt und *damit* überhaupt erst für den Betrachter anmutig, anziehend macht« [6. 178]. Als Manifest dieser Wende ins Ästhetische kann G. Vasaris Zeichnung und Gemälde *Ingenium und Ars* (um 1565–1570) gelten, Programmbild für die 1563 in Florenz gegründete Accademia del Disegno [6. 173–178 und 208–212] (Paris, Louvre). Die Ch. firmieren demnach nicht mehr nur als Dargestelltes, sondern entwickeln sich zugleich zur Reflexionsfigur eines bestimmten Rezeptionsmodus, *gratia* avanciert zur kunsttheoretischen Wirkungskategorie. Die Vor-

aussetzungen einer solchen Neukonzeption sind zum einen in einer seit dem 15. Jh. neu einsetzenden Homerbegeisterung zu suchen, zum anderen in der neuplatonischen Schönheitsphilosophie M. Ficinos, deren Kreislauf von *emanatio* – *conversio* – *remeatio* auf den durch die Trinität der Ch. verkörperten »circulus amorusus« von Geben, Empfangen und Wiedererlangen abgebildet wird ([6. 183]; zur Grazienerinterpretation in S. Botticellis *Primavera* vgl. [6. 184–191]; Florenz, Uffizien).

Mit der von Vasari ihren Ausgang nehmenden Transposition der Ch. aufs Feld der Kunsttheorie wandeln sich die ursprünglich in der Mythol. beheimateten Göttinnen der Anmut zu Personifikationen des ästhetischen Mediums, zu »Mittlerinnen, zum einen zwischen Ingenium und Ars«, und können *so* als Trias von Malerei, Skulptur, Architektur bzw. Poesie, Malerei, Musik zur »Kunstallegorie schlechthin« werden [6. 207]. Zugleich inkorporiert das von Vasari in *Ingenium und Ars* entworfene Konzept sich B. Castigliones Vorstellung von *grazia* als spezifischer Eigenschaft des *cortegiano*, des adligen Hofmannes, um so dem Künstler als vom Ingenium inspirierten *virtuoso* geistigen Adel zu attestieren (Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528). Zu Ausbau und Fortwirken dieses akademischen Programms im Umkreis der Disegno-Künste Malerei, Skulptur und Architektur, für welche die Ch. ikonographisch selbst einstehen, bis ins 18. Jh. vgl. [6. 212–246].

In engem Zusammenhang mit und doch im Gegensatz *zu* dieser aus akademischer Tradition erwachsenen Grazienerkonzeption, in welcher die Ch. letztlich der Seite der Kunst zugeschlagen werden, ist eine Entwicklung zu beobachten, die Mertens [6. 255–259] an B. Sprangers *Toilette der Venus* von 1607 herausarbeitet (Schloß Bysta, Schweden), wo die Ch. demgegenüber für die Natur stehen: eine durch Kunst veredelte Natur freilich, deren anmutige Natürlichkeit sich der Kunst der Verbergung der Kunst verdankt. Symptomatisch für diese zweite Tendenz und zugleich zukunftsweisend ist ein von P.P. Rubens um 1615 zusammen mit J. Breughel d.Ä. geschaffenes Gemälde, das die Entschleierung der Natur durch die (nackten) Grazien zeigt [6. 267–272] (Glasgow, Corporation Art Gallery). Besonders signifikant läßt sich die Akzentverschiebung in Richtung natürlichen, an die Empfindung appellierenden Charmes eben an jener im 16. Jh. von Vasari begründeten prominenten Motivtradition »Toilette der Venus« ablesen [6. 305–341]; entscheidende Weichenstellungen nehmen A. Carraccis (1594/95, Washington, National Gallery) und F. Albanis (1605, Bologna, Pinacoteca Nazionale; 1621/22, Rom, Villa Borghese) Bilder unter diesem Titel vor.

Im 18. Jh. tritt dann »immer häufiger [...] das je ne sais quoi« im Zusammenhang mit der Grazie auf«, ja wird geradezu festgestellt: »das Genie bilden die Grati« [6. 274f.], wie überhaupt der kunsttheoretische Diskurs sich auf der gemeinsamen Basis aristotelischer Mimesis mehr und mehr mit dem poetologischen verschränkt. Für das 19. Jh. läßt sich eine scharfe, auch polemisch formulierte Abkehr von den Ch. und der dahinterstehenden akademischen Kunstkonzeption konstatieren wie z.B. in M. von Schwinds »Dem neuen Pygmalion« gewidmetem Ehrenbecher von 1847 (Zeichnung für die *Fliegenden Blätter*), an dessen Stiel sich die drei Grazien erhängt haben.

B.3.3. Literatur und Philosophie

Hauptquelle für die nzl. literarische Rezeption der Ch. ist die *Anthologia Graeca*. Den Namen für die daraus hervorgehende anakreontische Dichtung stiftet der frühgriech. Lyriker Anakreon, ohne doch für die Graziendarstellung einschlägig zu sein [7. 2–5]. Obwohl *noch* Spuren einer begrifflichen und konzeptuellen Vorgeschichte bereits für das 16. und 17. Jh. nachzeichnen kann [7. 1–32], entwickelt sich so etwas wie eine »Graziendichtung« und »Grazienerphilosophie« von epochaler Bedeutung erst Mitte des 18. Jh. und zumal im dt.sprachigen Raum. Dabei vollzieht sich in einem ersten Schritt parallel die Herausbildung eines wirkungstheoretischen Anmutsbegriffs, der sich A.G. Baumgartens ästhetischer Aufwertung der »sinnlichen Erkenntnis« verdankt, und die Entstehung »graziöser« Dichtung im Umkreis der Anakreontik (zum Zusammenhang von Ästhetik und Anakreontik vgl. [12] und [11]). Anmut wird hierbei, maßgeblich unter dem Einfluß Shaftesburys, als natürliche Schönheit in der Bewegung begriffen, somit nicht als sicher gegebene Qualität, sondern als wahrnehmungsabhängiger Effekt. War demnach eine wirkungsästhetische Verschiebung vom wahrgenommenen Gegenstand hin zum wahrnehmenden Subjekt erfolgt, so ist auch am »anmutigen« Gegenstand selbst eine Akzentverschiebung *zu* beobachten: eine Verinnerlichung *von* Grazie, stellt Shaftesbury doch der »outward Grace« die seelische Anmut, eine »moral Grace«, entgegen (vgl. [7. 44–46]), darin durchaus, wenngleich in empfindsamer Neuinterpretation, dem ursprünglichen griech. Begriff von *charis* bzw. den Ch. nahekommend, deren Äußeres zugunsten ihres liebreizenden Wesens lange Zeit (über allgemeine Schönheit hinaus) keinerlei Spezifizierung erfahren hatte.

Wenn demnach J.J. Winckelmann 1759 in seiner kleinen Schrift *Von der Grazie in Werken der Kunst* Grazie als »das vernünftig gefällige« bestimmt, als »ein Geschenk des Himmels«, das »nicht wie die Schönheit« schlicht »da ist«, sondern bloße »Ankündigung und Fä-

higkeit zu derselben«, und wenn er dann fortfährt: »In der Einfalt und in der Stille der Seele wirkt sie« [16. 13f.], dann liegt das genau in dieser traditionsgeschichtlichen Fluchtlinie. Mit gutem Grund aber hatte Winckelmann die Grazie als einen »Begriff von weitem Umfange« bezeichnet, »weil er sich auf alle Handlungen erstreckt« [16. 13]; legt man als Maßstab G.E. Lessings Grenzziehung zwischen Poesie und Malerei im *Laokoon* an, so unterstehen Handlungen der Zuständigkeit der Dichtung, womit der Wechsel der Grazie von der Bildenden Kunst aufs Feld der Literatur auch theoretisch begründet ist. Die mythol. Gestalthaftigkeit ist den Ch. in dieser Phase ästhetischer Theoriebildung denn auch zugunsten spezifischer »Wesensbestimmung« weitgehend abhanden gekommen.

Als Gestalten kommen die Ch. hingegen in der Dichtung der Anakreontiker zur Geltung, und zwar wiederum mit entscheidender Akzentverschiebung: zunächst ist eine durchgehende »vermenslichung, verlebendigung der Grazien« zu konstatieren [7. 123]; sodann beginnt die Interaktion zwischen Ch. und Menschen sich umzukehren bzw. in die Horizontale zu verlagern. Nicht mehr Göttinnen verleihen anmutigen Menschen ihre Huld, vielmehr tritt nun das Mädchen, die Geliebte, die vielfach im Zentrum anakreontischer Lyrik steht, als Grazie in Erscheinung, welcher sie ihre individuellen Züge leiht; topisch wird die *vierte* J.W.L. Gleim eingeführte Rede von der »vierten Grazie« (vgl. [7. 117]). Die Ch. werden somit in der körperlichen Erscheinung anmutiger Mädchen vom Himmel, aus dem Umkreis der Olympischen Liebesgöttin Venus, auf die Erde geholt – eine Entwicklung, die der Baumgartenschen Wende von der Metaphysik zur »sinnlichen Erkenntnis« aufs genaueste korrespondiert.

Eine Zusammenführung erfahren philosophisch-ästhetische und literarische Rezeption von Anmut/ Grazie und Ch. bei Ch.M. Wieland, bezeichnenderweise im Medium der Lehrdichtung und zugleich in schärfster Abgrenzung von den als bloß äußerlich »tänzelnd« diskreditierten Anakreontikern. Bereits 1756 in den *Sympathien* werden folgerichtig »die Grati«, die allzulange Sklavinnen der wollüstigen Göttin gewesen sind, wieder in ihr gehöriges Amt, als Aufwärterinnen der Weisheit ein[ge]sez[t]« (vgl. [7. 165]), ohne doch, da hinterfangen von Platons Schönheitsphilosophie, an sinnlicher Qualität einzubüßen. Von besonderer Bedeutung aber ist Wielands 1768 erschienene Verserzählung *Musarion* mit dem programmatischen Untertitel *oder die Philosophie der Grazien*, deren Titelheldin, dem Vorwort zur zweiten Auflage zufolge »Schülerin der Grazien«, mit »sokratische[r] Ironie« an die Tradition der platonischen Dialoge anknüpft, deren auf die Idee des Schönen und Guten verweisenden

Eros jedoch wiederum »erdet«, indem sie ihn durch eine von ihr selbst verkörperte Philosophie heiteren Lebensgenusses im Zeichen der Grazien ersetzt.

Eine kleine Sensation in der Rezeptionsgeschichte der Ch. stellt Wielands 1770 veröffentlichtes Werk *Die Grazien* dar, die um so deutlicher vor dem Hintergrund des ein Jahr zuvor anonym erschienenen frz. Sammelbandes *Les Graces* Vorschein kommt, welcher literarische und gelehrte Texte unterschiedlichster Provenienz zum Thema Grazien zusammenträgt. Demgegenüber setzt Wielands Schrift sich nicht weniger zum Ziel, als »die Geschichte der Grazien zu schreiben« [15.8] – dasjenige somit, was den mythol. Gestalten der Ch. von allem Anfang an gerade nicht eignete, wofür darum mit gutem Grund im Vokabular des Mysterienkults »Offenbahrungen« in Anschlag gebracht werden, »die nur von ihnen selbst herrühren können« [15.8]. Für das Grazienkonzept erbringt diese in freier Kombination von ant. Überlieferung, Motiven *Les Graces* und eigener Erfindung gesprächsweise entworfene Geschichte der »Griechischen Grazien« (ausdrücklich dieser, nicht der »Französischen« der Anacreontiker [15.5f.]) gegenüber der Erzählung *Musarion* kaum Neues. Wie Wielands Entwurf wiederum auf die spätere Anacreontik, insbesondere auf J. G. Jacobi, zurückgewirkt hat, zeichnet [7.213–238] nach. War Musarion als »Schülerin der Grazien« ihrerseits zu einer »Lehrerin« Grazie geworden, wird in Jacobis 1773 veröffentlichter Schrift *Charmides und Theone, oder die Sittliche Grazie* eine »Schule der Grazien« zur Erziehung junger Mädchen zu sittlicher Anmut gestiftet, woran anknüpfend von 1774 in Halle *Die Akademie der Grazien. Eine Wochenschrift zur Unterhaltung des schönen Geschlechts* erscheint. 1776 folgt ein *Almanach der Grazien*, 1795 ein *Calender der Musen und Grazien*, »und gerade in der taschenbuchlyrik, für frauen häufig zuerst bestimmt und von frauen zum teil verfasst, spielen sie noch lange jahre eine [...] im wesentlichen unveränderte rolle« [7.242]. Dabei verschiebt sich das ursprünglich ethisch-pädagogische Anliegen nicht selten ins Modisch-Kosmetische.

Gar nicht in der Fluchtlinie Wielands »Grazienphilosophie« liegt hingegen F. Schillers 1793 erschienene Abhandlung *Über Anmut und Würde*, die auf die Kantsche Scheidung zwischen dem Reich der Notwendigkeit und dem Reich der Freiheit reagiert und in ihrem Versuch einer Rückgewinnung der »durch Kants »imperative Form des Moralgesetzes« bedrohte[n] Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit« [1.868] konzeptuell vor den anacreontischen Anmutbegriff auf Shaftesburys »moral Grace« zurückgreift. Hinsichtlich der Graziendarstellung geht Schiller sogar auf eine weitaus ältere Tradition zurück, nämlich die von der Stoa entwickelte, in Spätantike und MA fortgeführte allegorische Auslegung, »er [...] Aus-

gangspunkt seiner Argumentation das folgende mythol. Szenario macht: »Die griechische Fabel legt der Göttinn der Schönheit einen Gürtel bey, der die Kraft besitzt, dem, der ihn trägt, Anmuth zu verleyhen, und Liebe zu erwerben. Eben diese Gottheit wird von den Huldgöttinnen oder den Grazien begleitet« [14.251], um sodann diese »Vorstellung der Griechen von ihrer allegorischen Hülle« zu »entkleide[n]« [14.252]. Demnach erweist sich Anmut als »bewegliche Schönheit« [14.252], jedoch nicht mehr unproblematisch, wie noch bei Winckelmann, als das »vernünftig gefällige«; vielmehr scheint sie, insofern in ihr »moralischsprechende Bewegungen«, deren »letzte[r] Grund [...] nothwendig außerhalb«, und »Schönheit«, deren »letzte[r] Grund [...] eben so nothwendig innerhalb der Sinnenwelt liegt«, übereinkommen sollen, »einen offenen Widerspruch zu enthalten« [14.277f.]. Aufgelöst werden kann er nur durch eine »unerwartete Zusammenstimmung des Zufälligen der Natur mit dem Nothwendigen der Vernunft«: »In der Anmuth [...] sieht die Vernunft ihre Foderung in der Sinnlichkeit erfüllt, und überraschend tritt ihr eine ihrer Ideen in der Erscheinung entgegen« [14.302]. Das faßt Schiller im Konzept der »schönen Seele« [14.287], die im Modus eines selbst nicht mehr bewußten »Als ob« Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung in Einklang bringt.

Von hier aus, nun aber geschichtsphilosophisch fundiert, führt ein Weg zur Grazienkonzeption in H. von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* (1810). Bei Kleist findet Grazie oder Charis, wie abweichend von der plautinischen Vorlage die Frau des Sosias im *Amphitryon* (1807) heißt, auch wieder in verschiedenen Konstellationen aufs literarische Versuchsfeld zurück, besonders exponiert in der *Penthesilea* (1808) und im *Käthchen von Heilbronn* (1810). Gegenüber vorherigen Konzeptionen, insbes. pädagogischen Programmen im Zeichen von Grazie, akzentuiert Kleist das Moment des Reflexionslosen, Unbewußten der Grazie, die in geschichtsphilosophischer Perspektive dem immer schon verlorenen Zustand vor dem Sündenfall, vor dem Essen vom Baum der Erkenntnis zugeordnet ist und allenfalls durch nochmaliges Essen wiedergewonnen werden könnte.

B.3.4. Musik

Als Sujet handlungsbezogener Musikstücke sind die Ch. nicht belegt, angesichts des Fehlens einer eigentlichen »Geschichte« auch nicht verwunderlich ist. *Die drey Charites werden dem Herrn Friedrich Wilhelm Brandenburg bey der Huldigung zu Halle am 4. Juni 1681 musicalisch [...] aufgeführt* Johann Philipp Krieger, tut das Titelblatt einer im selben Jahr erschienenen Gelegenheitsschrift kund; offenkundig handelt sich

um eine panegyrische Indienstrophe der Ch., wie sie auch im Bereich der Literatur für das 17. Jh. festzustellen ist. Ähnliches gilt für einen Druck von 1734, der dokumentiert, wie bei der »Hohen Geburtstags-Tags-Feyer« eines sächsischen Herzogs »Diana. mit Ihren Napæen. Juno mit Denen Grazien. Apollo mit Denen Musen. in einer Tafel-Music unterthänigst aufgeführt« wurden; die Kombination Junos (Hera) mit den Grazien ist allerdings ungewöhnlich. Gleichfalls okkasioneller Provenienz, nun jedoch spezifischer adressatenorientiert ist des Anacreontikers J. G. Jacobi *Lied der Grazien: dem Geburtstage des [...] Canonicus Gleim gewidmet* (1770). Im Jahre 1789, zu einer Zeit, als die Grazien im ästhetischen Diskurs bereits Schule gemacht haben, beginnt die *Bibliothek der Grazien: eine musikalische Monatsschrift* zu erscheinen, was gewiß im Kontext einer allgemeinen Mode zu sehen ist.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Epochale Repräsentativität können die Ch. bereits vom späteren 19. Jh. an nicht mehr beanspruchen. Bemerkenswert ist aber doch, daß die Grazien um die Jahrhundertwende bis in die 1920er Jahre hinein noch einmal so etwas wie eine Konjunktur erleben, dabei aber ins komische Fach wechseln. Als *Die drei Grazien* ist ein 1910 herausgekommenes »Lustspiel in drei Aufzügen« von O. Blumenthal und R. Lothar betitelt, *Vater Gleim und die Grazien* ein »Lustspiel in einem Aufzuge« aus dem Jahr 1890 von M. Parthenau (d.i. Friedrich Moritz Schuster). 1899/1900 erscheinen im Berliner Verlag der Grazien *Die Grazien: lose Blätter für fröhliche Kunst*, 1925 eine von A. Roda Roda herausgegebene Anthologie *Die drei Grazien: Humor, Satire, Ironie Wieland bis Kopisch*. Noch 1957 publiziert P. Waldeck unter dem mittlerweile inflationären Titel *Die drei Grazien* einen »heiteren Roman«, bereits 1908 hatte das vielfach nurmehr nominelle Sujet mit L. Fredrichs *Schön-Suschen und die beiden Grazien. Eine lustige Geschichte* den Weg in die Sparte der Kinder- und Jugendliteratur genommen. Man kann in bezug auf dieses Phänomen vielleicht von »gesunkenem Kulturgut« sprechen, eine Entwicklung, die durch eine oberflächlich verstandene Anacreontik vorbereitet worden war und möglicherweise durch die um die Jahrhundertwende florierende historistische Mode des »Rokokoierens« begünstigt wurde.

Gleichwohl ist unter der Masse anspruchsloser Grazien auch literarisch Ambitionierteres zu finden wie L. Treuges 1912 erschienenen Werk *Aus den Erlebnissen eines Liebings der Grazien*, die raffiniert en abyme erzählte Fiktion eines Nachlaß- und Erinnerungsbuches zum Gedächtnis eines durch Freitod aus dem Leben gegangenen Freund; laut einem Vermerk am

Ende des Buches stammen »Plan und Schmuck des Druckwerkes [...] von Melchior Lechter«.

B.4.2. Bildende Kunst

Im 19. Jh. widmete sich E. Burne-Jones den Ch. im Kontext seiner Illustrationen zu W. Morris' *Pygmalion*-Gedicht. Das erste Bild aus dem Zyklus mit dem Titel *Pygmalion and the Image – The Heart Desires* (1878, Birmingham, City Museum and Art Gallery) zeigt Pygmalion, der über sein Werk sinniert. Im Hintergrund befindet sich die Gruppe der drei Grazien, deren eine sich ihm zuwendet und so die künstlerische Inspiration figuriert. Die Gruppe spiegelt sich auf dem Boden, und diese Verdoppelung scheint auf die im Kontext des Pygmalionmythos so wesentliche Verschmelzung von Kunst und Leben hinzuweisen. A. Böcklins *Frühlingshymne* (1888, Leipzig, Museum der Bildenden Künste) versetzt die Ch. in eine Frühlingslandschaft, ohne die Frauengruppe überzeugend mit der Umgebung zu verbinden. Interessanter ist dagegen Man Rays surrealistische Assemblage *Mire universelle* (vgl. Abb. 2). Man Ray kombiniert drei kopflose Frauenfiguren, die nach der Ikonologie der Ch. angeordnet sind, mit drei geometrischen Körpern, die das männliche Geschlecht symbolisieren. Über den Frauen sind Optikerplakate angebracht, die der Feststellung der Sehstärke dienen, und im Vordergrund befindet sich ein amputierter Arm, der den künstleri-

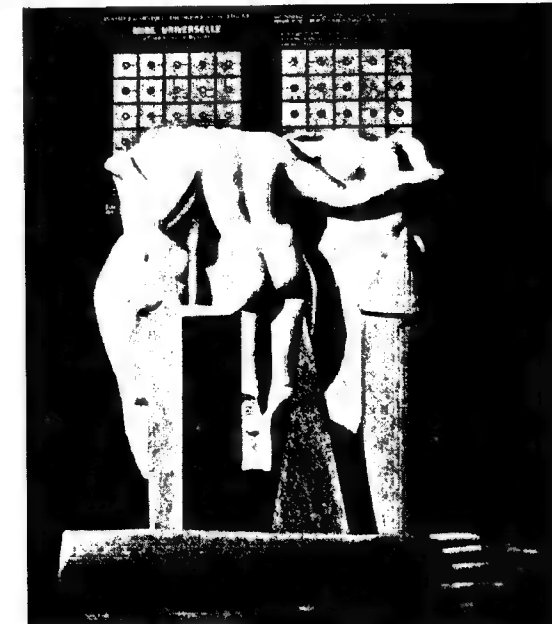


Abb. 2: Man Ray, Target/Mire universelle, Skulptur-Installation (Gips, Holz, Papier, Gummi), 1933. Privatbesitz.

schen Schaffensprozeß thematisiert. Die Ch. und die geometrischen Körper lassen sich als traumartige Verschlüsselungen des Sexualtriebs im Sinne der Psychoanalyse deuten. Das Werk scheint damit auf den Ursprung der Kreativität im Sexuellen und Unbewußten hinzuweisen. H. Arps Skulptur *Die drei Grazien* (1961 [13. Abb. 263]) präsentiert drei beschwingte Aluminumsäulen, die ganz vom menschlichen Körper abstrahieren, aber gerade dadurch die Idee der anmutigen Bewegung bzw. des Tanzes zum Ausdruck bringen.

→ *Aphrodite*

Forschungsliteratur

- [1] H. ABELER, Art. Grazie, Anmut, in: HWPh 3, 1974, 866–871 [2] K. DEICHGRÄBER, Charis und Chariten, Grazie und Grazien, 1971 [3] F. EICHINGER, Die Chariten von Orchomenos, 1892 [4] W. FAUTH, Art. Charites, in: KIP 1, 1975, 1135–1137 [5] G. KLEINER, Art. Anmut/Grazie, in: K. Barck u. al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, 2000, 193–208 [6] V. MERTENS, Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, 1994 [7] F. POMEZNY, Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jh., 1900 [8] F. RIGON, Le tre grazie. Iconografie dall'antichità a oggi, dal classicismo al marketing, 1998 [9] A. SCHACHTER, Art. Charites, in: DNP 2, 1997, 1102–1103 [10] E. SCHWARZENBERG, Die drei Grazien, 1966 [11] T. VERWEYEN, »Halle, die Hochburg des Pietismus, die Wiege der Anakreontik«. Über das Konfliktpotential der

anakreontischen Poesie als Kunst der »sinnlichen Erkenntnis«, in: N. Hinske (Hrsg.), *Zentren der Aufklärung*, Bd. 1: Halle. Aufklärung und Pietismus, 1989, 209–238 [12] T. VERWEYEN/G. WITTING, Zum philosophischen und ästhetisch-theoretischen Kontext der Rokoko-Anakreontik, in: E. Rohmer/T. Verweyen (Hrsg.), *Dichter und Bürger in der Provinz. Johann Peter Uz und die Aufklärung in Ansbach*, 1998, 1–30.

Zitierte Quellen

- [13] H. ARP, Skulpturen 1957–1966, 1968 [14] F. SCHILLER, Über Anmut und Würde, in: Schiller, Nationalausgabe, Bd. 20, hrsg. v. B. von Wiese, 1962, 251–308 [15] CH. M. WIELAND, Die Grazien, in: Ch. M. Wieland, *Sämtliche Werke III*, Bd. 10, 1984, 1–119 [16] J. J. WINCKELMANN, Von der Grazie in den Werken der Kunst, in: J. J. Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 10, 1971, 13–23.

Nicola Kaminski (Bochum)

Circe s. Kirke

Clytaemnestra

s. Agamemnon und Klytaimnestra

Daidalos und Ikaros

(Δαίδαλος, lat. Daedalus; Ἰκαρος, lat. Icarus)

A. Mythos

D. ist ein Nachkomme des myth. athenischen Königs Erechtheus; I. ist sein Sohn. D. gilt als kunstreicher Erfinder von Werkzeugen und Techniken, als Architekt und als Bildhauer, der u. a. die ersten großen Großplastiken (Kuroi) geschaffen haben soll. Daneben soll er als erster Statuen in schreitender Haltung und mit offenen Augen gestaltet und ihnen einen besonderen Eindruck des Lebendigen gegeben haben. Seine Kunstfertigkeit bezeugen auch die variierenden Namen seiner Väter (u. a. Eupalamos: der Geschickte, Metion: der Gebildete), wie umgekehrt schon Homer dem Namen D. das Substantiv δαίδαλον (*daidalon*) oder δαίδαλα (*daidalma*) mit der Bedeutung »Kunstwerk« und das Verb δαιδάλλειν (*daidallein*) mit der Bedeutung »kunstreich bearbeiten, verzieren« bildet. Er lebt zuerst in Athen und nimmt seinen Neffen Perdix bei sich als Schüler auf, der ebenfalls große Erfindungsgabe zeigt; aus Neid stürzt D. ihn von einem Felsen (oder der Akropolis) und wird vor dem Areopag angeklagt.

D. flieht nach Kreta zum König Minos. Für dessen Gattin Pasiphaë, eine Tochter des Helios, verfertigt er eine Kuh, indem er ein hölzernes Modell mit der Haut einer Kuh überzieht. In ihr sich bergend, befriedigt Pasiphaë ihre Leidenschaft für einen Stier (in solcher Gestalt hat auch Zeus Europa entführt, aus deren Verbindung Minos hervorging). Aus Pasiphaës Begattung durch den Stier geht der Minotauros hervor, der in einem von D. erbauten Labyrinth gefangen gehalten wird. Nachdem Theseus den Minotauros erschlagen und die Königstochter Ariadne entführt hat, wird D. selbst mit seinem Sohn I. in das Labyrinth gesperrt. Dort verfertigt er für sich und I. Flügel aus Federn und Wachs, die er an den Körpern befestigt. So gelingt die Flucht, doch I. nähert sich trotz der väterlichen Warnung sehr der Sonne, daß das Wachs seiner Flügel schmilzt und er ins Meer stürzt, das nach ihm das »Ikarische Meer« genannt wird. Da mit dem Wissen, daß die Temperatur mit der Höhe abnimmt, schon in archaischer Zeit zu rechnen ist, verschiebt sich die physikalische Begründung des Sturzes hin zu einer ethischen: zum Aufflug als gegen den Sonnengott und damit gegen den Vater als Instanz des Gesetzes und des Maßes gerichteten Akt (vgl. auch Phaëthon). D. setzt seinen Flug fort und erreicht Sizilien; einige dort erhaltene Plastiken werden ihm zugeschrieben.

Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Die älteste erhaltene Erwähnung des D. findet sich bei Homer. Hephaistos gestaltet auf dem Schild, den er für Achilles fertigt, u. a. einen Reigen, der mit dem χορός (*chorós*) verglichen wird, den D. für Ariadne verfertigt habe (Hom. Il. 18,591 f.). Ob *chorós* hier Tanzplatz oder eine Statuengruppe in einem Reigentanz bedeutet, ist umstritten, das Letztere ist jedoch wahrscheinlicher. Der Beleg zeigt, daß die myth. Figur des D. und sein Aufenthalt auf Kreta schon im 7. Jh. v. Chr. ebenso geläufig wie seine Parallelisierung mit dem göttlichen Schmiedekünstler Hephaistos, die in der Antike eine gängige Vorstellung blieb. Bei Horaz wird der ikarische Flug zum ersten Mal als Motiv dichterischer Selbstreflexion eingesetzt: Der Gesang verwandle den Dichter in einen »Singschwan«, der sich über die Erde erhebe und schließlich Unsterblichkeit erlange, indem er dem kristallinen Meere seinen Namen gebe (Hor. *carm.* 2,20; 4,2). Dabei muß der Sturz des I. als Bedingung solcher Art Unsterblichkeit ausgespart werden; ihn überstrahlt das mitreißende Bild des dichterischen Himmelflugs – damit aber vollzieht solche Dichtung selbst einen himmelstürmenden Flug und verdrängt den folgenden Sturz. Sie bindet sich daher nur umso fester an den (verdrängten) Tod als ihre Ermöglichungsbedingung. Vergil thematisiert hingegen das Fehlen des I. sturzes (Verg. *Aen.* 6,14–33): D. habe, als er den Apollontempel in Cumae errichtete und an seinem Portal den Mythos des kretischen Labyrinths darstellte, zweimal angesetzt, um den Tod des Sohnes zu gestalten – doch habe ihn sein Schmerz daran gehindert. War D. unmöglich, dem Tod Gestalt geben, kann Vergil nun diese Unmöglichkeit gestalten: So wird unter Bezug auf I. die Struktur negativer Ästhetik von Vergil entdeckt und zugleich vollzogen.

Eine Summe der griech. und röm. Aneignung des D.-I.stoffs gibt Ovid, durch den der Mythos sowohl dem MA wie der Nz. weitergegeben wird und seine bekannteste Form erhält. In den *Metamorphosen* erzählt Ovid ausführlich die Geschichte von D. und I., auch hier zunächst keine Verwandlung statthat, sondern erst in der Erinnerung den Mord an Perdix thematisiert wird: Während D. seinen Sohn begräbt, beobachtet ihn ein Rebhuhn, das mit den Flügeln

schlägt und Freudenlaute ausstößt. Es ist Perdix, den Athena während seines von D. verursachten Sturzes in diesen Vogel verwandelt hat (Ov.met. 8,236–251). In der Geschichte von D. hingegen arbeitet Ovid den paradoxen Zusammenhang von Begrenzung und Entgrenzung heraus: Indem D. die Kuh für Pasiphaë so lebensecht gestaltet, daß der Stier getäuscht wird, verwischt er die Opposition leblos/lebendig und verhilft damit einem Begehren zur Befriedigung, das die Grenze zwischen Mensch und Tier überschreitet; das hieraus entstehende monströse Wesen hält er in einem labyrinthischen Gefängnis fest, dessen paradoxes Charakteristikum seine Offenheit ist. Das zentrale Motiv des Flugs schließlich zeigt die Überwindung der Beschränkung als von Selbstbeschränkung ermöglicht, wie in D.' Rede an seinen Sohn deutlich wird: Nur durch den maßvollen Flug – weder der Sonne noch dem Meer nahe – kann die Flucht aus einer Gefangenschaft gelingen, die hier gleichzeitig die allgemein menschliche Beschränkung symbolisiert. Diesen Widerspruch vermag I. nicht zu balancieren, ihn verlangt nach einer absoluten Aufhebung aller Einschränkung. Sein Sturz wird neben D. nur von Perdix beobachtet, so daß die Benennung des Meeres, in das I. gestürzt ist, allein auf D. zurückgehen kann. Das Fortleben des Sohnes im Gedächtnis der Menschen gründet in der Vaterrede, die frühere Schuld büßt.

Galt das Interesse in Ovids *Metamorphosen* vorwiegend D. und seiner Kunstfertigkeit, so steht in den *Tristia* I. als Identifikationsfigur des Künstlers im Mittelpunkt (Ov.trist. 1,1,87–90). Wie bei Horaz wird auch hier der Sturz ausgespart, bleibt aber im Exil des Dichters als zentralem Thema des Textes überdeutlich gegenwärtig. Der Logik dieser Identifikation zufolge nimmt das sprechende dichterische Ich nicht nur – wie auch in der späteren Rezeption immer wieder – in Anspruch, ein anderer I. zu sein, sondern kann auch seinen Sturz in der Folge seines künstlerischen Höhenflugs (»sublimia petere«) zur Bedingung der Verewigung seines Namens umdeuten.

B.1.2. Bildende Kunst

Mit D.' Wirkungsfeldern Athen, Kreta und Sizilien ist der Raum und die Abfolge der Entstehung und Ausbreitung der archaischen griech. Großplastik (Kuroi) umschrieben. Entsprechend wird die früharchaische Plastik des 7. Jh. v. Chr. als »daidalisch« bezeichnet. Vom 6. Jh. v. Chr. an finden sich D.-darstellungen in verschiedensten Materialien. In frühen Zeugnissen ist D. häufiger als Kunsthandwerker generell dargestellt, zumeist umgeben von Werkzeugen, die auf ihn zurückgeführt werden (Axt, Säge, Bohrer). Später wird er fast ausschließlich im Zusammenhang mit seinem Flug gezeigt: entweder beim Bau der Flügel oder



Abb. 1: Daedalus und Ikarus, römisches Marmorrelief (wahrscheinlich nach einem griech. Original), 2. Jh. n. Chr. Rom, Villa Albani.

schon im Fliegen begriffen; wird er mit I. zusammen dargestellt, dann beim Verfertigen von dessen Flügeln, ihn im Flug unterweisend oder beide fliegend. Das erste Zeugnis, das Vater und Sohn darstellt, eine italische Halsamphore (550 v. Chr.), zeigt I. beim Aufflug, während D. ungewöhnlicherweise bereits hinter ihm fliegt; in der Regel fliegt D. hingegen voraus und die Figuren werden kontrastiv entworfen, indem D. fliegend, I. aber stürzend dargestellt wird. In der etruskischen Kunst erscheint bei Darstellungen beider auch D. jugendlich, nicht als gealterter Vater, während die griech. und röm. Kunst den Generationenunterschied betont. Zuerst auf süditalischen Amphoren, dann auch in anderen Zeugnissen findet sich bis in die Kaiserzeit das Motiv, daß D. dem I. die Flügel anlegt. Dann sitzt oder kniet D. vor I. und wird dabei deutlich kleiner als dieser gezeigt, womit I.' Flug, der dem Vatergebot des Maßes nicht folgt, aufgewertet wird.

In der Kunst der röm. Kaiserzeit – und das wirkt fort bis zum Beginn der frühen Moderne – gilt dem Flug und Sturz des I. das Hauptinteresse. Die erhaltenen acht Wandmalereien in Pompeji, die dem D.-I.-mythos gewidmet sind (1. Jh. n. Chr.), zeigen den Sturz des I. Die Gemälde gehen möglicherweise auf ein verlorenes hellenistisches Original zurück, das nicht später als in der letzten Dekade des 1. Jh. v. Chr.

gemalt worden ist. Auf einigen dieser Bilder sind Zuschauer gemalt (Frauen am Ufer, Fischer in Booten), die abweichend von Ovid den Sturz des I. oder den tot am Boden Liegenden betrachten.

Auf einem röm. Marmorrelief aus dem 2. Jh. n. Chr. arbeitet der sitzende D. an I.' Flügeln, die nahezu vollendet sind (vgl. Abb. 1); um I.' Oberkörper und Arme sind schon Bänder gelegt, mit denen die Flügel befestigt werden sollen. Die Linienführung der Flügel, der eine auf der Werkbank aufgerichtet, von I. gehalten, der andere auf dem Boden an der Wand lehrend, wird bruchlos von der Haltung der Arme, des Kopfes, des Oberkörpers wie der Beine des I. übernommen, so eine geglückte Einheit von Mensch und Flügel, damit Gelingen des Fluges versprechend.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Die ma. Ovidallegorese tradiert auch den D.-I.-mythos und bringt ihn in Einklang mit der christl. Lehre. So erkennt der *Ovide moralisé* im Flug eine Präfiguration der Himmelfahrt Christi, mithin eine Heimkehr zu Gott; der rechte Flügel wird dabei als Liebe zum Gott, der linke als Nächstenliebe allegorisiert (8,1820–1824). Der Weg zu Gott liegt jedoch nicht in einem maßlos aufsteigenden, sondern in einem maßvollen Flug des D. ein ausgezeichnetes Paradox des Christentums, dem das Erlangen wahrer Höhe nicht in einer vertikalen, sondern in einer horizontalen Bewegung möglich scheint. Daher widerspricht diese Deutung nicht der in Spätantike und MA populären Interpretation des I.flugs, die sich in einem (einseitig verstandenen) Wort aus dem Römerbrief – »noli altum sapere, sed time« (Röm. 11,20; wörtlich »Wolle nicht Hohes wissen, sondern fürchte dich«) – orientiert und I.' Streben nach der Sonne mit dem sündhaften Streben nach verbotener Erkenntnis bzw. allgemeiner mit Hochmut und Maßlosigkeit gleichsetzt ([6]; s. u. B.3.1.); eine Sünde, die auch D. angelastet werden kann: So stellt Dante in *La Divina Commedia* den Tod des I. als Strafe für D.' Hybris dar (Par. 8,125f.), auch wenn er sich selbst mit I. verglichen hat (Inf. 17,106–112).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Emblemata

Vielfach wird I. berufen, um das Abweichen vom Mittelweg moralisch zu verurteilen: in Emblembüchern (G. Corrozet, 1540/1543; N. Reusner, 1581; J. G. Schoch, 1652), im *Metamorphosenkommentar* des G. Sabinus (1589), ebenso in F. Bacons *De sapientia veterum* (1609/1619) oder im Roman *Icaria* des J. Bisse-

lius (1637), der den Winterkönig Friedrich von der Pfalz als I. verspottet. Vom Verfehlen des rechten Maßes verschiebt sich dabei oft die am Beispiel des I. ausgesprochene Warnung vor unstillbarem Wissensdrang bzw. vor dem Streben nach verbotener Erkenntnis (*curiositas*, s. o. B.2.2.), wie es im einflußreichen Emblem-buch des A. Alciati (1531) der Fall ist. Hier wird das Beispiel des I. dem »astrologus« vorgehalten, der ganz wörtlich nach der Erkenntnis des Höchsten strebt, dadurch aber auch in Konkurrenz mit religiösen, kirchlichen und politischen Mächten tritt (ganz ähnlich wird die Figur des Prometheus gedeutet). Auch H. Goltzius (vgl. Abb. 2) weist auf die Grenzen menschlicher Erkenntnis hin, doch verlagert der letzte Satz seiner Bildumschrift den Schwerpunkt von dem Verbot auf die »rechte Prüfung« der Erkenntnis. Ein Jahrhundert später ist dagegen infolge der Umwertung der *curiositas* die völlige Umkehrung dieser Deutung möglich und A. de Boot kann in seinen *Symbola varia* (Amsterdam 1686) ein Emblem drucken, das einen ruhig fliegenden I. über einem stillen Meer unter das Motto »Nil linquere inausum« (»Lasse nichts ungewagt«) faßt [6].

Auch die Wiederentdeckung der Schriften Platons führt zu einer neuen Interpretation des Mythos. Die u. a. im *Phaidros* geäußerte Vorstellung, der Seele könnten in erotischer Begeisterung Flügel wachsen, die sie ins Reich der Ideen emportragen, ermöglicht ein positives Verständnis des I.flugs, der als Streben, die Grenzen empirischer Erkenntnis zu überschreiten, verstanden wird. Gleichzeitig wird die Ver-



Abb. 2: Hendrick Goltzius, Ikarus, Kupferstich nach Cornelis Haarlem, 1588. Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett. Die Umschrift lautet übersetzt: »Wissen ist ein göttliches Geschenk, und göttlich ist der Wissensdrang, doch gilt das Gebot, die eigenen Grenzen nicht zu übertreten. Wer nur für sich selbst denkt, ohne einer rechten Prüfung unterziehen, schenkt – als ein Ikarus – ikarischen Gewässern seinen Namen.«

wendung des Stoffes im Liebesdiskurs der Renaissance möglich, indem die Sonne mit der Geliebten, I. aber mit dem Liebenden gleichgesetzt wird (P. de Ronsard, *Les Amours*, 1552 [12. 180f.; 190–192]). Der Tod des I. wird dabei entweder ausgespart oder als ruhmvoll verherrlicht (so maßgeblich in einem Sonett J. Sannazaros, 1530: »Felice chi in tal fato ■ morte venne, c'un si bel pregio ricompensi il danno»; »Glücklich, wem solcher Tod beschieden und solch schöner Lohn den Schaden ersetzt«). So wird I. zu einer populären Figur der europ. Renaissance, während D. deutlich an Bedeutung verliert [13. 47–68].

Von dieser weit verbreiteten Deutung der I.figur löst sich L. de Góngora, indem er I. in *Soledades* (1613) über das Bildelement der Sonne, die für die unerreichbare höfische Dame steht, mit dem Phönix verbindet und beiden Mythen eine ungewöhnlich desaströse Wendung gibt [11]. Denn unter den Strahlen der Sonne verbrennt der Phönix – die in schwarze Federn gekleidete Erinnerung ■ die Geliebte – zu Asche, aus der ein Wurm entsteht, der sich nicht in einen neuen Phönix verwandelt (wie bei Plin. nat. 10,2), sondern in seiner häßlichen Gestalt als nagender Liebeskum ■ verhartet (1,737–742). In diesem Zusammenhang wird auch die übliche Rezeption des I.mythos als Veranschaulichung der Maßlosigkeit bzw. des erotisch-dichterischen Strebens aufgegriffen; dies jedoch mit der bezeichnenden Abwandlung, daß der Wagemut nicht zu einer Verewigung, sondern zu einem beständigen Verblässen des Namens führt (»de sus vestidas plumas/conservarán el desvanecimiento/los anales diáfanos del viento«; »seines Federkleides Schwinden bewahren die durchsichtigen Annalen des Windes«; 2,141–143). So kündigt sich bei Góngora eine Poetik an, die weder auf Verklärung noch auf Verdrängung des Todes setzt, sondern im Schwinden des Namens die Heterogenität der Schrift bedenkt, auf die Góngora schon zu Anfang hinweist, »■■■■ er ■■■■ seinen Versen sagt: »perdidos unos, otros inspirados« (»irrend die einen, die andren gelungen«; 1,4).

B.3.2. Bildende Kunst

Eine komplexe Kontextualisierung des D.-I.mythos gibt P. Brueghel d.Ä. in seinem Bild *Der Sturz des Ikarus* (vgl. Abb. 3). Das Geschehen ist ■ die Meerenge ■■■ Messina verlegt; dieser Ort sowie die ungewöhnliche Tageszeit – die Sonne versinkt gerade im Meer – spielen auf die Geschichte des Phaëthon an, nach dessen Sturz Helios/Phaëthon in Trauer ■■ sein ■■■ Sohn sich auf seine Felder hinter Messina zurückgezogen hat. Der Vordergrund des Bildes wird von einem pflügenden Bauern, einem Schafhirten mit seiner Herde und auf dem Meer von Handelsschiffen mit geblähten Segeln ausgefüllt; verschwindend klein

sind dagegen vor dem ersten Schiff die Beine des eben ins Wasser gestürzten I. zu sehen. Der Vater erscheint nicht auf dem Bild, er wird von dem um Phaëthon trauernden Helios repräsentiert. Das titelgebende Ereignis wird also nur angedeutet; die an ihm beteiligten Figuren werden weniger dargestellt als in ein umfassendes Spiel der Verweise aufgelöst. Das Rebhuhn im Vordergrund ist Perdix; der im Hintergrund zwischen Felsen und Meer fliegende Vogel läßt sich unter Beachtung des komplexen Ovidbezugs dieses Bildes als Skylla deuten, die aufgrund ihrer unglücklichen Liebe zu Minos ihren Vater und ihre Vaterstadt verriet und in einen Vogel verwandelt wurde (Ov. met. 8,1–156 [14]). So entfaltet das Bild den I.flug und –sturz als komplexe Metapher im Vorstellungsraum von drei vergleichbaren Geschichten, in denen das Fliegen und der Generationenkonflikt eine Rolle spielen. Darüber hinaus wird der griech.-röm. Mythos mit der biblischen Geschichte von Kain und Abel (Gen. 4,1–16) verbunden: Aus dem Paradies vertrieben, müssen sich Kain und Abel vom Ackerbau ernähren; so ergibt sich für die Frühe Nz. ein Bezug zwischen dem pflügenden Kain und dem Handwerker D., da beide die Erbschuld des Menschen durch Arbeit abgelten müssen (so z. B. in Reliefs ■■■ der Werkstatt des A. Pisano am Campanile des Doms von Florenz, um 1340); auch haben beide ■■■ Neid einen Verwandten getötet. Auf ähnliche Weise wird der D.-I.mythos durch mehrere Motive (ein Dolch und ein Lederbeutel zur Geldverwahrung ■■■ Ackerrand, daneben die Segelschiffe) im Eisernen Zeitalter situiert, das sich durch notgeborene Geldwirtschaft und kriegerische Expansion auszeichnet, da der Mensch mit seiner Erfindungskraft seine Erbschuld abarbeitet und doch immer neu von dieser eingeholt wird.

Im 17. Jh. prägt sich der Mythos zur Bildformel aus. In der Regel werden der fliegende D. und der –höher als D. situierte – stürzende I. kontrastiert; bes. häufig stürzt I. mit dem Rücken nach unten als Ausdruck seiner Ohnmacht, ■ daß sein Blick auf die Sonne gerichtet bleibt, die ihn angezogen hat und zu seiner Verderberin geworden ist (z. B. ein Fresko *Daidalos und Ikarus*, 1603/1604, entworfen von A. Caracci, Rom, Palazzo Farnese; C. Saraceni, *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus und Begräbnis des Ikarus*, vor 1608, Neapel, Galleria di Capodimonte). Zum Geschehen am Himmel wird gerne als Gegengewicht eine mehrfach gegliederte Meeresuferlandschaft gegeben, mit Menschen als Perspektivfiguren, die die Fliegenden beobachten.

Noch F. de Goya greift die genannte Bildformel auf, die er jedoch in seiner Zeichnung *Daidalos sieht Ikarus fallen* (1824–1828, Madrid, Prado) bemerkenswert variiert. Im Vordergrund befindet sich D., bildbeherrschend mit schwarzen Kreidestrichen gezeich-



Abb. 3: Pieter Brueghel d.Ä., *Der Sturz des Ikarus*, Öl auf Leinwand, 1555/60. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts.

net; die angewinkelten Beine lassen seinen Körper bes. massig erscheinen; mit angstvoll geöffnetem Mund blickt er nach oben. Weit hinter ihm in der Höhe ist mit zarten Strichen der stürzende I. angedeutet. Es bleibt fraglich, ob D. seinen Sohn überhaupt sehen kann und ob sich sein angstvoller Gesichtsausdruck auf dessen Sturz oder auf den eigenen Flug bezieht. Schließlich sind seine Flügel – ähnlich wie die Vogelhaut der fliegenden Menschen in der Radierung *Modo de volar* (1815–1820) – nicht an den Armen selbst befestigt, sondern nur ■■ zwei Schlaufen mit den Händen ■■ fassen und machen ■■ einen sehr instabilen Eindruck. Eine solche Umkehrung von D.' Schicksal in der Deutung Goyas würde weiterhin durch den Umstand bekräftigt, daß Goya seit *Los Caprichios* (publ. 1799) das Motiv des Fliegens dem Bereich des Unheimlichen zugeordnet hat – und dies ist wohl auch der Grund dafür, daß die Zeichnung früher unter dem Titel *Bittender Dämon* bekannt war.

Bildhauerische Gestaltungen des Mythos können naturgemäß nicht den Flug, sondern nur dessen Vorbereitung oder Folgen als Motiv wählen. Erstere wird besonders eindringlich von A. Canova in einer Marmorskulptur gestaltet (1777–1779, Venedig, Museo Correr). I. ist noch ein Knabe, dem der viel ältere und sehr viel größer gestaltete D. Flugfedern ■■■ Oberarm befestigt. I. erscheint träumerisch seiner Phantasie (des

Fluges) hingegeben, während der Vater aufmerksam und sorgend um ihn beschäftigt ist. Die Welten beider erscheinen grundlegend getrennt, die Ratschläge des Vaters werden diesen Sohn nie erreichen.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Eine Deutung des Geschickes der Dichtung wie des Dichters in der Figur des I. leistet paradigmatisch für die Moderne J. W. von Goethe im Helena-Akt von *Faust II* (1825/1826). Dort erscheint Euphorion, der Sohn von Helena und Faust, als Allegorie der Poesie selbst, Frucht der Vereinigung klassischer Schönheit und moderner, romantischer Reflexivität. Die so gefaßte Poesie kann in dem von Faust errichteten, künstlich-poetischen Raum »Arkadien« nicht verharren, sondern muß nach Verwirklichung streben (hier vorgestellt in Anspielung auf Byrons Tod im griech. Freiheitskrieg), um dabei doch nur die Unangemessenheit von »heiliger Poesie« (v. 9863) und Wirklichkeit ■■ erfahren: Euphorion setzt zum Flug an, ■■■ Flügel entfaltet sich jedoch ■■■ sein Gewand, das ihn nur einen Augenblick trägt. Im folgenden Sturz wird ■■ für den Chor zu I. (vgl. v. 9901 f.). Euphorions bzw. I.' Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, ■■ bleiben von ihm die Zeichen Kleid, Mantel und Lyra:

In dem Augenblick, da die Poesie Wirklichkeit werden will, wird sie zu einer Dichtung bloßer Zeichen, die auf ein grundlegend Entzogenes (die »heilige Poesie«) verweisen. So wird sie nicht nur in Euphorion allegorisiert, sondern ihr Wesen selbst wird als rein allegorisch bestimmt. Der Sturz wird dabei nur scheinbar durch Maßlosigkeit, in Wahrheit jedoch durch das wesensmäßige Geschieden-Sein des Poetischen und der empirischen/historischen Welt verursacht, während Faust sich der modernen Erfindung des Ballonflugs bedient (vgl. vv. 2069f. und 7035). Wird Euphorion zu I., ■ erscheint Faust als D. (er ist der bessere »Flieger«, denn er wird die Verwirklichung des Unendlichen, der Idee der Freiheit, auf anderem Wege als dem der Poesie suchen).

Zu einer Geschichte mißglückender Stellvertretung bildet A. von Arnim den Mythos (als Binnenerzählung einer Figur in *Holländische Liebhabereien*, 1826). Im Labyrinth ist I. in Liebe zu einer Jungfrau entbrannt, die ihm im Traum unter dem Namen Protea erscheint und der er Liebesbriefe schreibt; als ihm von den Störchen eine sehnsüchtige Antwort überbracht wird, treibt ■ den Vater zur Erfindung der Flügel an, ■ die Geliebte zu erreichen. Doch indem er sich ihr nähert, läßt die sich steigernde Glut seiner Liebe das Wachs der Flügel schmelzen, und er stürzt. Statt seiner gelangt D. zu Protea, verfällt selbst in Liebe und gibt sich daher als I. aus; doch das Meer wirft I.' Leichnam an den Strand und enthüllt den Betrug. Protea vermählt sich mit dem Toten, den D., den Körper balsamierend, an einem Scheinleben erhält. So wird ein für Arnim bedeutsamer neuer Bezug zwischen Kunst und Tod gestiftet, durch den Kunst als Wiederbelebung eines ■ abgestorbenen Stoffs entworfen wird; bleibt sie romantisch auf ein grundsätzlich Entzogenes gespannt, ■ sucht Arnim dieses nicht durch subjektive Originalität zu erreichen, sondern durch das Erzählen bekannter, aber verfremdeter Muster zu evozieren.

Noch deutlicher wird die Bindung der Kunst an den Tod in Ch. Baudelaires Gedicht *Les plaintes d'un Icare* (1862) ausgesprochen. Hier ist die Sonne als transzendentes Ideal abwesend; die »verzehrten Augen« (»yeux consumés«) des sprechenden Ichs sehen nur mehr in den am Grunde eines maßlosen Raums leuchtenden Sternen vervielfachte »Erinnerungen an Sonnen« – die Sonne selbst aber bleibt unsichtbar und zeigt sich nur in ihrer zerstörerischen Wirkung: »Je sens que ■ aile ■ casse« (»Ich fühle, daß mein Flügel zerbricht«). Diese wird mit der dem Ich eigenen Liebe zum Schönen gleichgesetzt, die für den Sturz verantwortlich gemacht wird. Läßt sich dieser Tod analog zu Goethe als Sturz der Poesie verstehen, ■ ist bei Baudelaire auch die Wiederbelebung des Mythos, als die sich das Gedicht präsentiert, mit dem Tod verknüpft: Denn wenn das sprechende Ich explizit als

Ikarus bezeichnet wird, so wird ihm in dieser Stellvertretung nicht nur der Eigenname, sondern auch die im Mythos versprochene Verewigung des fremden Namens genommen: »Je n'aurai pas l'honneur sublime/De donner mon nom à l'abîme/Qui me servira de tombeau.« (»Ich werde nicht die erhabene Ehre haben, dem Abgrund, der mein Grab sein wird, meinen Namen ■ geben.«)

Die Umdichtung ins Deutsche, die Stefan George 1901 von dem Gedicht vorgenommen hat, unterstreicht noch die Negativität dieser Figur, indem sie aus dem Abgrund das Paradox einer »begrabende[n] Leere« macht; andere interessante Aspekte des Gedichts, wie z. B. die verbrannten Augen oder die seltsamerweise gebrochenen (und nicht »zerfallen[en]«) Flügel werden von George hingegen nicht beachtet. Zur gleichen Zeit hat George in der Sammlung *Die Fibel* ein eigenes I.gedicht veröffentlicht, das den traditionellen Gegensatz von irdischer Beschränkung und höherem Streben aufnimmt und in dem »heißen Sonnenkuß« sogar ein Erreichen des Ziels vor dem unausweichlichen Sturz andeutet. Dieser wird seinerseits ganz neu gedeutet, indem der Sturz im Imperfekt wiedergegeben wird, die letzten Verse hingegen in einem imperativischen Präsens stehen: »nun hilf dir Ikarus!« So wird nicht nur das Leben der Figur, sondern auch die Möglichkeit einer Überwindung menschlicher Beschränkung über den Sturz hinaus erhalten, vielleicht sogar erst durch diesen ermöglicht.

Entgrenzung, »Sucht nach Höhe und Abgründen« (»avidità d'altezza ■ d'abissi«) lassen I. im frühen 20. Jh. endgültig zur Identitätsfigur des Künstlers werden (paradigmatisch in G. d'Annunzios Gedichtzyklus *Alcyone* von 1904, in dem mehrfach wörtlich aus Ovids I.gestaltungen zitiert wird). Solche sich als »Ikariden« verstehende Himmelstürmer reflektieren in der Regel wenig die Problematik, wie vom ikarischen Gestus der Entgrenzung zum Künstlertum zu gelangen sei. Eben diesen Übergang thematisiert G. Benns Gedicht *Ikarus* (1915): I. wird berufen als Ich, das von Auflösungs-wünschen durchpulst ist (»Enthirnen«, »Entstirnen«), die einerseits als Rückkehr in einen Zustand vor aller Unterscheidung (Wortfeld »Mutter-Blut«) gedeutet werden können; andererseits erfährt das Ich gerade hierin neue Befruchtung und Strukturierung durch die als Vater figurierte Sonne, deren Ausblick Schwangerschaft, damit neues Produktiv-Sein und Gestalt-Geben ist.

Gegenüber diesen Selbstentwürfen des Künstlers als I. scheint J. Joyce in D. die Bezugsfigur des Künstlers zu erkennen (Stephen Dedalus ist Protagonist der Romane *A Portrait of the Artist ■ a Young Man*, 1916 und *Ulysses*, 1922). Doch hat dieser Dädalus deutlich ikarische Elemente amalgamiert (Exzentrik, Exzessivität, Abkehr von Autoritäten, insbes. der Kirche,

Hinwendung zu den Tiefen des Animalischen), sodaß der Entwurf des Künstlers in der Verschmelzung der Charakteristika von D. und I. eine besondere Evidenz erhält.

Mit W.H. Audens Gedicht *Musée des Beaux-Arts* (1936), das sich auf Brueghels dort ausgestelltes I.bild bezieht (s. o. B. 3.2. mit Abb. 3), erreicht die Aneignung des Mythos eine neue Reflexionsstufe, indem das Gedicht nicht mehr den Mythos selbst, sondern seine bildnerische Darstellung ■ Gegenstand nimmt. Auden betont den Gegensatz von außerordentlichem Ereignis (»dreadful martyrdom«) und alltäglichem Geschehen; doch indem diese Relativierung des Außerordentlichen nicht nur gestaltet, sondern auch ausgestellt und implizit kritisiert wird, kann Kunst als Anwalt des Singulären in einer Zeit allgemeiner Relativierung firmieren. Diese implizite Selbsterhöhung, die Audens Gedicht über Brueghels I.bild dem Künstler bereithält, hat viele Nachfolger gefunden [1. 186–214].

Ein eigenes Diskussionsfeld bildet sich um Gestaltungen des Mythos in der Literatur der DDR seit den sechziger Jahren. Politische Stagnation und der Bau der Mauer als Manifestation des »Gefängnisses DDR« mögen dies begünstigt haben. Um den Mythos zur Artikulation des eigenen Freiheitswunsches in Dienst zu nehmen, muß jedoch entweder der Sturz möglichst ausgeblendet oder aber als verdiente Strafe insgeheim anerkannt werden. Ersteres versucht G. Kunerts Gedicht *Ikarus 64* (1964) durch die Fokussierung des Anlaufnehmens und die Verewigung des »Hinfliegens« zu leisten. Sein späteres Gedicht *Unterwegs nach Utopia I* (1977) zeigt die »ikarischen Vögel« bereits »mit zerfetztem Gefieder« und »zerbrochenen Schwingen«; die ikarische Hoffnung wird auf das Gedicht selbst verschoben, das diese erneut nur durch sein Verweigern endgültiger Festlegung zu erhalten vermag. Eine implizite Anerkennung des Sturzes und der in ihm strafenden Instanz zeigt dagegen W. Biermann (*Ballade ■ ■ ■ Preußischen Ikarus*, 1976). Das Gedicht nimmt auf eine Photographie Bezug, die den Autor vor einem großen eisernen Wappen des preußischen Adlers zeigt und gibt der Angst Ausdruck, von diesem Vogel »[ge]krallt« und aus dem Land geworfen ■ werden: Dann wäre er selbst ein I., der allerdings nicht auf eigenen Schwingen flöge und alsbald ins Exil stürzte. So bekundet dieses Ich, daß ■ der Vaterautorität grundlegend bedarf, da es erst im Ansingem gegen diese seine Identität als politischer Sänger gewinnt und bewahrt.

B.4.2. Bildende Kunst

Wie in der Literatur wurde auch in der Bildenden Kunst der DDR seit den 1970er Jahren I. häufig als Figur selbständiger Befreiung gestaltet. Der Sturz wird

dann zum »Opfer« des Früheren, das die Späteren würdigen und sich aneignen. Komplex gestaltet diese Bezugnahme insbes. B. Heisig in einer Reihe von I.gemälden. Diese zeigen I. stets als Scheiternden, der sich z. B. vergeblich in altertümlichen Flugapparaten abmüht oder mit weit ausgebreiteten Armen stürzend die Figur eines Kreuzes bildet (*Ikarus*, 1975, Berlin, Palast der Republik [bis 1989]; *Sterbender Ikarus*, 1978/79, Salzgitter, Privatsammlung). Dabei führen Heisigs Bilder jeweils eine Vielzahl typischer Motive zusammen, die in serienartigen Variationen gruppiert werden; dies erlaubt auch im einzelnen Bild unterschiedliche Zuordnungen der Motive und verschiedene Deutungen. So öffnet sich diese Malweise myth. Welt-sicht, in der die Gestalten nicht fixiert, sondern für immer neue Umwandlung offen sind. Oft werden als Gegenbilder zu I. moderne kriegerische Flugmaschinen und Repräsentanten der Macht (z. B. der Kirche) gezeigt, die zur Katastrophe applaudieren, da sie das Bestehende affirmieren (*Lob der gelegentlichen Unvernunft*, 1979/1980, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte; *Ikarus, Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit*, 1973, Leipzig, Museum der Bildenden Künste). Solch konservativer Distanzierung des ikarischen Scheiterns setzen die Bilder eine progressive Affirmation entgegen, oft z. B. durch das Zitat des Brueghelschen Turmbaus ■ Babel. Denn wenn Gott im Alten Testament die Vollendung des Turms mit der Begründung verhindert, die Menschen »werden nicht ablassen von allem, was sie sich vorgenommen haben, zu tun« (Gen. 11,6), ■ beharrt I. trotz seines Scheiterns auf der Verwirklichung seines Willens.

W. Mattheuers *Seltsamer Zwischenfall* (1984, Berlin, Galerie Brusberg) betont die Sensationslust, mit der das Scheitern des I. wahrgenommen wird: Das Bild zeigt den am Boden liegenden I., vor dem ein Bus voller gaffender Touristen hält. Als Kühlergrill des Busses ist eine ikarusähnliche Figur zu erkennen, ■ befinden sich die Menschen im Bus in einem anderen ikarischen Gefährt. Die Betrachter sind durch den Bus und die das Bild durchschneidende Leitplanke doppelt von der myth. Gestalt geschieden, die nah und bildbeherrschend als ein Jugendlicher der Jetztzeit gezeigt wird. Durch diese kompositorische Distanzierung der Betrachter im Bild bezieht das Gemälde sein Pathos der Identifikation mit der myth. Figur.

Eine andere Art der Identifikation zeigt der litauische Künstler S. Bak in seinem Bild *Daedalus und Sohn* (1972, im Besitz des Künstlers). Im Sohn gibt Bak ein Selbstportrait: als ein Verfolgter, kahlköpfig, mit ausgemergeltem Gesicht, in Fliegerkleidung, die Schnüre, mit denen die Flügel ■ ihm befestigt sind, erscheinen mehr als Fesseln denn als Freiheitsversprechen. Der Vater, in Rückenansicht, betrachtet den Sohn sinnend, nicht ermahmend. Er trägt Alltagsklei-

dung und seine Flügel sind schmal: Dieser D. wird nicht wegfliegen. So überträgt Bak auf die Erwachsenengestalt das Kindheitstrauma der Gefangenschaft im Ghetto von Wilna, in dem sein Vater umgekommen ist: eine radikale Umkehrung des Mythos, der Sohn ist entkommen, sein Flug hat aber den toten Vater immer mitzutragen.

B.4.3. Musik und Tanz

Eine Bearbeitung des I.mythos für Ballett brachte S. Lifar auf die Bühne der Pariser Oper. Zunächst plante Lifar eine Änderung des überlieferten Stoffs, indem er das Libretto in zwei Bilder gliederte: der realen Welt sollte eine imaginäre gegenüberstehen, in der sich I.' Traum erfüllt. Nachdem er jedoch die Zusammenarbeit mit dem Komponisten I. Markevitch aufgegeben hatte (dieser hatte seine Ballettkomposition *L'Emvol d'Icare*, 1933, daraufhin mit Erfolg selbständig vorgestellt), komprimierte er die Handlung auf einen Akt und übernahm das tradierte Ende des Mythos. Besondere Aufmerksamkeit erregte bei der Uraufführung 1935 der Umstand, daß Lifar auf die übliche Orchestrierung völlig verzichtete und nahezu ausschließlich Schlaginstrumente einsetzte, um das Ballett von der Musik zu emanzipieren und die vorrangig choreographische Bedeutung des Mythos – schließlich ist die *élévation*, das Prinzip körperlicher Erhebung, sowohl im Tanz wie im Mythos zentral – herauszustellen.

→ *Minotauros; Phaëthon*

Forschungsliteratur

- [1] A. AURNHAMMER/D. MARTIN (Hrsg.), *Mythos Ikarus. Texte vom Ovid bis Wolf Biermann*, 1998 [2] C. BODE, *Audens leidender Ikarus. Ein symptomatisches Mißverständnis*, in: GRM 64, 1983, 81–93 [3] U. ECKHARDT/D. BRUSBERG (Hrsg.), *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR (Ausst.Kat.)*, 1988 [4] J. FARELL, *The Age of Icarus – the Adventure of Flight in Gabriele d'Annunzio and Lauro De Bosis*, in: M. Hanne (Hrsg.), *Literature and Travel*, 1994, 123–136 [5] M.S. FIES, *Fetters of Allusion. The Daedalus Myth in the German Democratic Republic*, in: GQ 59, 1986, 528–546 [6] C. GINZBURG, *High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the 16th and 17th Centuries*, in: P & P 73, 1976, 28–41 [7] K.M. KOBER, *Bernhard Heisig*, 1981 [8] D. KOCKS/P. W. KALLEN, *Alta Volta – Unsterbliche Hausse für Ikarus. Künstler der Gegenwart im Banne des Mythos?*, in: *Weltkunst* 53/16, 1983 [9] B. LERMEN, *Über der ganzen Szene fliegt Ikarus. Das Ikarus-Motiv in ausgewählten Gedichten von Autoren der DDR*, in: D. Breuer (Hrsg.), *Deutsche Lyrik nach 1945, 1988*, 284–305 [10] J. MERKERT/P. PACHNIKE (Hrsg.), *Bernhard Heisig, Retrospektive (Ausst.Kat.)*, 1989 [11] R. SCHMIDT, *Challenging the Order of the Sun in Góngora's »Soledades«*, in: J. L. Hart (Hrsg.), *Imagining Culture: Essays in Early Modern History and Literature*, 1996, 165–182 [12] L. SOZZI, *»Caeli cupidine tractus«: Note sul mito di Icaro nella poesia del Rinascimento*, in: J. Balsamo (Hrsg.), *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle*. FS L. Terreaux, 1994, 175–203 [13] J.H. TURNER, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, 1977 [14] B. WYSS, *Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz: ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, 1994.

Bernhard Greiner (Tübingen)/
Joachim Harst (Tübingen)

Danaë

(Δανάη, lat. Danaë, mlat. Danes, Dané)

A. Mythos

D. ist die Tochter des Argiviers Akrisios und der Aganippe (Hyg.fab. 63; Hom.II. 14,319; Hes.fr. 129) bzw. der Eurydike (Apollod. 2,21,4 und 3,10,3). Dem König wird von einem Orakel geweissagt, ein Sohn D.s werde ihn töten, weshalb er sie – der rezeptionshistorisch wirkungsmächtigsten Version nach – in einen Bronzeturm sperrt (Hor.carm. 3,16) bzw. in anderen Überlieferungen in einen ehernen unterirdischen Kerker (Paus. 2,23,7; Hyg.fab. 63; Nonn.Dion. 47,544) oder in eine ehernen Grube (Apollod. 4,1), wo ihr jedoch trotz aufwendiger Bewachung und der Präsenz einer Amme (vgl. z.B. Myth.Vat. 2) Zeus in Form eines Goldregens beiwohnt. D. gebiert Perseus. Akrisios glaubt nicht die Vaterschaft des Zeus und setzt aus Angst, von Perseus wie vorhergesagt getötet zu werden, Mutter und Sohn in einer Kiste auf dem Meer aus (Lukian.D.Mar. 12). Die beiden stranden auf der Insel Seriphos, wo der Fischer Diktys sie aufnimmt (Apollod. 2,4,1; Hyg.fab. 63). Dessen Bruder Polydektes, der König der Insel, wirbt vergebens um D. Er schickt den inzwischen herangewachsenen Perseus, der ihm im Weg zu stehen scheint, aus, das Haupt der Gorgo Medusa zu holen (Apollod. 2,4,2). Zurückgekehrt rettet Perseus D. vor der Heirat, indem er Polydektes versteinert, Diktys zum neuen König erklärt und mit seiner Mutter nach Argos zurückkehrt.

Nach der Version Vergils (Verg.Aen. 7,409–413) wird D. mit argivischen Siedlern nach Italien getrieben, wo sie in Latium die Stadt Ardea gründet, dort König Pilumnus heiratet und Turnus als eines ihrer Enkelkinder hat. Laut Myth.Vat. 1,56 setzt Akrisios die Schwangere in ein Boot und überläßt sie ihrem Schicksal. Das Erbarmen der Götter führt sie nach Italien, wo sie ein Fischer namens Perseus findet. Dem kurz danach geborenen Kind gibt sie den Namen ihres Retters.

B. Rezeption

B.1. Antike

Der D.mythos war in der Antike Grundlage zahlreicher Dramen, etwa bei Sophokles (*Akrisios*), Euripides (*Danaë*), Livius Andronicus (*Danaë*) und Naevius (*Danaë*) sowie in Stücken der Alten Komödie wie Sannyrion und Apollophanes. Diese Texte sind nicht

bzw. nur in Bruchstücken überliefert. Inhalte, Deutungen und Zuschreibungen sind Konjektur.

Darstellungen von D. und dem Goldregen finden sich auf attischen und böiotischen rotfigurigen Vasen (St. Petersburg, Eremitage; Boston, Museum of Fine Arts; London, British Museum; Paris, Louvre; Athen, Nationalmuseum) sowie auf Gemmen (Boston, Museum of Fine Arts; St. Petersburg, Eremitage). Aus röm. Zeit existieren Wandmalereien (Neapel, Museo Archeologico Nazionale; Pompeii) und Mosaiken (Palermo, Museo Archeologico Regionale; Beirut, Nationalmuseum; Carthago). Laut Plinius d.Ä. stellte Nikias D. und den Goldregen in einem (nicht erhaltenen) Gemälde dar (Plin.nat. 25, 131).

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Repräsentativ für die ma. zeichenhafte Aneignung des D.mythos ist, obschon der Mythos bei Ovid keine eigene Behandlung erfährt, ein Passus des *Ovide moralisé*, in dem nach einer Exposition eine moralische und eine allegorische Deutung gegeben werden. Der moralischen Deutung zufolge repräsentiert der Mythos die Verfügungsmacht des »reichen Mannes« (*riches homs*, 4,5522) über die Frau. In der allegorischen Interpretation steht die »edle und schöne« D. (*cortoise et bele*, 4,5410) für die »Gott geliebte Jungfräulichkeit« (*»virginité de dieu amee«*, 4,5584), Jupiter typologisch für Gottvater (*»Jupiter, Dieu, [...] Nostre peres«*, 4,5578f.), der heroische Sohn und Retter Perseus für Christus (*»Perseus, li vaillans, li senez, [...] C'est Jhesu, vrai dieu et vrai home«*, 4,5603–5). Akrisios dagegen wird als *Figura Judae* gelesen, der – analog zu Judas' Verleugnung Jesu – Perseus verstößt.

Dagegen steht der D.mythos in der ersten Hälfte des 12. Jh. bei Otto von Freising (*Laubacher Barlaam*) sowie bei Rudolf von Ems (*Barlaam und Josaphat*, 1225–1230) in einer rationalisierenden Interpretation des Goldregens für die moralische Verwerflichkeit der heidnischen Götter.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Im wichtigsten frühnl. Referenztext zur ant. Mythol., G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium*, findet sich neben der Beschreibung des Mythos eine zweifache innerweltliche moralische Deutung. Zum einen

steht der D.mythos für die Käuflichkeit der Liebe: »Daß Jupiter [\neq Zeus] durch die Ziegel in einem Goldregen \square D. geflossen ist, muß in dem Sinne verstanden werden, daß die Keuschheit der Jungfrau durch das Gold korrumpiert ist« (*loven aurum fluxisse per tegulas intelligendum est auro pudicitiam virginis viciatam*, 2,33); zum anderen signalisiert der Mythos die notwendige Heimlichkeit des Ehebruchs: »Da dem Ehebrecher der Eingang durch die Tür verwehrt war, stieg er heimlich auf das Dach und ließ sich von dort in das Bett der Jungfrau hinab« (*cum non esset adultero iter permissum per ianuam, clam tectum conscendisse, \square inde se in thalamum virginis dimisisse*, 2,33).

B.3.2. Bildende Kunst

In dieser von Boccaccio propagierten innerweltlich hedonistischen Perspektive avanciert der D.mythos zu einem beliebten Sujet der Bildenden Kunst der Nz. Übergangstatus hat in diesem Zusammenhang J. Gossaerts (gen. Mabuse) *Danaë* aus dem Jahr 1527 (vgl. Abb. 1). In diesem Bild verweist die Figur der D. über ihren blauen Umhang auf die ma. Marienikonographie und das architektonische Halbrund auf die Form des Vestatempels als Ort sakraler Jungfräulichkeit. Diese Sinnschicht wird indes ambiguiert: Die im *Ovide moralisé* angezeigte Allegorese des D.mythos überlagert sich bei Gossaert mit einer frühnl. perspektivischen Rahmung und einer durch



Abb. 1: Jan Gossaert, Danaë, \square auf Holz, 1527. München, Alte Pinakothek.

das rote Kissen suggerierten innerweltlichen Sinnlichkeit.

In der ital. Renaissance wird diese sinnliche Dimension des D.mythos ungebrochen akzentuiert. So wird D. bei Tizian in dem formalen Typus der lagernden Venus (\neq Aphrodite, Abb. 4) mit Amor (\neq Eros) gestaltet; die Dimension hedonistischen Liebesgenusses wird absolut. Ebenfalls von Tizian findet sich eine vergleichbare Darstellung der D. im Prado (vgl. Abb. 2), in diesem Fall freilich statt Amor mit der alten Amme, die den Goldregen aufzufangen versucht und in ihrer habgierigen Häßlichkeit dem Typus der Kupplerin entspricht.

Diese Interpretation der D. als Kurtisane wird von Tizians Schüler Tintoretto in mehrfacher Hinsicht gesteigert bzw. überboten. Zunächst ist seine *Danaë* (vgl. Abb. 3) frontal dargestellt und nicht mehr seitlich wie bei Tizian. Dabei ist ihr Schoß, in den Goldmünzen fallen, fast in der Bildmitte positioniert. Über diese offensive Sexualisierung hinaus transponiert Tintoretto die Materie in ein elegant-höfisches Ambiente. Die alte Kupplerin ist durch eine junge Zofe ersetzt. Neben dem üppig samtenen Vorhang als Attribut weltlicher Opulenz liegt im Fensterrahmen eine Laute als Element höfischer Unterhaltungskultur.

Noch weiter vorangetrieben findet sich diese Darstellungstradition in H. Goltzius' *Danaë* von 1603 (Los Angeles, County Museum of Arts). In diesem Gemälde sind neben der in der Pose sinnlicher Verfügbarkeit drapierten D. Amoretten, die alte Kupplerin, der als Adler auftretende Jupiter (\neq Zeus) sowie Merkur (\neq Hermes) als Gott der Kaufleute und der Diebe dargestellt. Bildkompositorisch stellt Merkur die Verbindung zwischen dem Liebenden (Zeus) und der Geliebten her. Diese mythol. betonte Merkantilisierung der D. wird in einem Stilleben im Bildvordergrund verdichtet: Die Verbindung von Goldmünzen, einem Schatzkästlein, einem Prunkpokal und den luxuriösen Schuhen der Dame bestimmen D. als elegante Figurierung käuflicher Liebe.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Musik

Die merkantile Dimension des Mythos wird in der Moderne in R. Strauss' Oper *Die Liebe der Danae*. *Heitere Mythologie in drei Akten* (UA 1952) aufgegriffen. Das Libretto stammt von J. Gregor und geht auf ein Szenarium von H. von Hofmannsthal aus dem Jahre 1919 zurück (*Danae oder die Vernunftheirat*). Oper und Szenarium kombinieren den Mythos D.s mit dem des \neq Midas. D. soll \square Rettung ihres verschuldeten Vaters mit dem goldmächtigen Midas verheiratet werden, dessen Gestalt \neq Zeus benutzt, um D., von Juno (\neq Hera) unerkannt, verführen \square können. Zeus' Plan

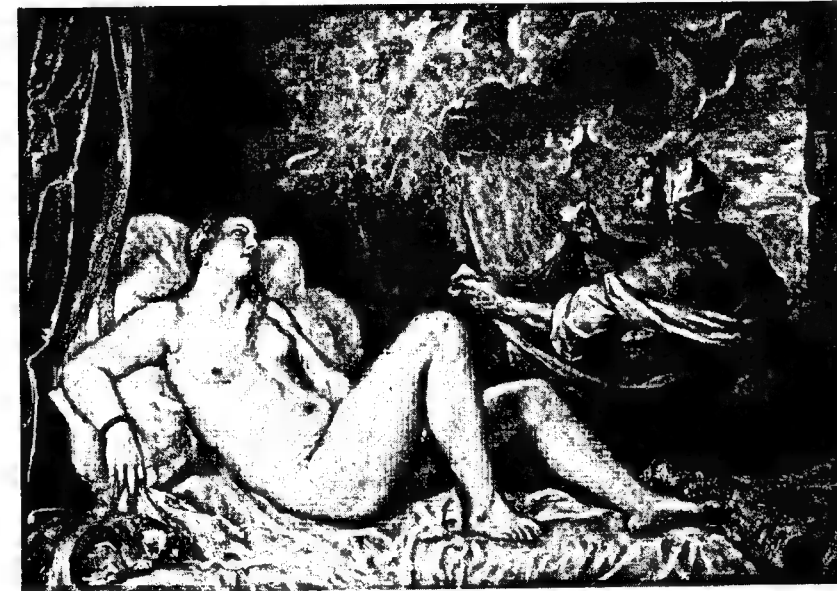


Abb. 2: Tizian, Danaë, Öl auf Leinwand, 1553. Madrid, Prado.

mißlingt, denn D. und Midas verlieben sich in einander, obschon Midas dadurch auf sein Gold verzichten muß; auch D. gibt ihre Liebe zum Gold zugunsten des nun verarmten Midas auf. Damit findet nach einer Übersteigerung der merkantilen Dimension des D.mythos in Hofmannsthal's ironisch-psychologischer Manier eine um so deutlichere Verabschiedung der überlieferten Bedeutung des Mythos statt. In der »heiteren Mythologie« von Oper und Szenarium werden

Zeus und die Götterwelt lächerlich gemacht, wohingegen die handelnden Menschen jene persönliche Integrität vermitteln, die den ant. Göttern fehlt.

B.4.2. Bildende Kunst

Ausgehend von der ästhetizistischen Betonung der dekorativen Elemente \square die Jahrhundertwende bis hin zur formalen Auflösung der Frauengestalt mit



Abb. 3: Jacopo Tintoretto, Danaë, Öl auf Leinwand, 1570. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

dem Kubismus verliert der D.mythos insgesamt in der Bildenden Kunst des 20. Jh. neben den erzählerischen und handlungsorientierten Elementen auch seinen mytholog. Gehalt. G. Klimt verzichtet in seiner *Danaë* von 1907 (Graz, Privatsammlung) zugunsten einer abstrahierend-ornamentalisierenden Gestaltung auf kommentierende Staffage wie die Kupplerin oder die detailgerichtete Konkretisierung des Umraumes. In embryonal anmutender Haltung und mit geschlossenen Augen füllt D. fast den gesamten Bildraum. Sie hat ihre Hinordnung auf die Zeus'sche Virilität eingeübt, die nur mehr im Ornament aufscheint. Auch die übrigen Bestandteile des Mythos sind reduziert. D. avanciert in diesem Sinne zur Figuration einer autoreflexiv sinnlichen Kunst, was sich auch in einem ganz zentralen Detail spiegelt: Die zwischen den massig ins Bild gesetzten Schenkeln lagernde linke Hand D.s besetzt die myth. Figur im Gegensatz zur vorgängigen ikonographischen Tradition höchst autoerotisch. Klimt entwirft mit D. eine auf sich selbst verweisende *Femme fatale*, die, vergleichbar der Salome, jenseits »klassischer« Dekadenz eine myth. oder religiöse Grundierung für ihre Wirksamkeit nicht mehr benötigt, sondern vielmehr den sinnlichen Aspekt der Kunst selbst in Szene setzt.

Von ihrer sexualisierten Semantik her wieder vergleichsweise traditionell mutet zunächst P. Picassos Darstellung des D.mythos von 1962 an (*Danaë*, Lino-gravur). Picassos D. liegt mit ekstatischen Zügen auf einem zerwühlten Bett. Dabei kommt es zu einer symbolträchtigen Aufhebung der figurlichen Integrität: D. ist in eine gelbe und eine rote Hälfte dissoziiert, in deren weißer Mitte sich ein stilisierter Goldregen einfindet. Das Subjekt ist gespalten; seine leere Mitte wird durch ein Begehren bezeichnet, das sich auf einen nur unzureichend – punktförmig – darstellbaren Anderen bezieht. Picassos primäres Anliegen ist damit die bildliche Analyse des D.mythos im epistemischen Rahmen einer spätfreudianischen Anthropologie.

→ *Perseus; Zeus*

Forschungsliteratur

[1] M. MILLNER KAHR, *Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*, in: *Art Bulletin* 60, 1978, 43–55 [2] D. HAMMER-TUGENDHAT, *Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktion in der abendländischen Kultur*, in: F. X. Eder/S. Frühstück (Hrsg.), *Neue Geschichten der Sexualität – Beispiele Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000*, 2000, 69–92.

David Nelting (Bochum) /
Isabel von Ehrlich (München)

Daphne

(Δάφνη, lat. Daphne)

A. Mythos

Der Mythos von D. war seit dem 3. Jh. v. Chr. in Griechenland und Syrien verbreitet. Vier Varianten sind bekannt, in denen D. stets in Verbindung mit Zeus/Apollon und als Personifikation des Lorbeerbaums (griech. *dáphnē*, lat. *laurus*) erscheint:

(1) Die arkadische Version ist bei Pausanias (Paus. 10,7,8) und Nonnos (Nonn. Dion. 42,387) erwähnt. D. ist die Tochter des Flußgottes Ladon und der Erde (Gaia). Als Apollon die fliehende D. verfolgt, ruft D. ihre Mutter um Schutz an. Als Antwort auf ihr Flehen verschlingt Gaia die Nymphe (Zeus/Nymphen) und treibt an der Stelle einen Lorbeerbaum hervor.

(2) In der lakonischen Version ist D. die Tochter des spartanischen Königs Amyklas und gehört zum Gefolge der keuschen Jagdgöttin Artemis. Leukippos, der Sohn des Oinomaos, verliebt sich in D., die jede männliche Gesellschaft flieht, und verkleidet sich in Frauengewänder, um sich ihr nähern zu können. Es gelingt ihm, ihre Freundschaft zu gewinnen. Doch der eifersüchtige Apollon deckt die Maskierung auf, als Leukippos mit den Nymphen badet. Er verfolgt D.; diese ruft Zeus um Hilfe an, der sie in einen Lorbeerbaum verwandelt. Diese Erzählvariante findet sich bei dem Historiker Phylarchos, erhalten ist sie mit unterschiedlichen Einzelheiten bei Parthenios (15), Pausanias (8,20,1–4) und Plutarch (Plut. Agis 9).

(3) In der thessalischen Version ist die Nymphe D. die Tochter des Flußgottes Peneus (Peneios) und der Erde Gaia. Als der liebende Apollon sie verfolgt, wird sie von ihrem Vater in den Lorbeerbaum verwandelt. Nach der Verwandlung krönt Apollon sich selbst mit einem Kranz aus Lorbeerzweigen. Der D.mythos ist hier ein aitiologischer Mythos, der die Herkunft des Lorbeers als Attribut Apollons (Apollon Daphnephóros) erklären soll. In den Apollonkulten von Delphi spielt dieser Baum eine bedeutende Rolle. Zur Vorbereitung auf die göttliche Inspiration soll die Prophetin, die Apollons Orakel verkündet, Lorbeerblätter gekaut und einen Lorbeerkranz getragen haben. Die kultische Bedeutung des heiligen Baums ließ sich durch die Liebesgeschichte des D.mythos erklären. Neben der euhemeristischen Deutung der D. als Symbol der über die Sinne siegenden Keuschheit (*sophrosýnē*) und Wahrheit (*alétheia*) erfuhr der D.mythos auch eine naturalistische Deutung, die ihn als Erklärung für die Lorberhaine am Apollonheiligtum im vom Peneus durchflossenen Tempe-Tal versteht.

(4) Eine späte syrische Variante beschreibt, wie Seleukos I. Nikator in der Gegend von Antiocheia den Ort der Verwandlung D.s gefunden habe und daher eine Vorstadt von Antiocheia mit dem Heiligtum des Apollon Daphnaios D. benannt wurde (Philostr. Ap. 1,16).

B. Rezeption

B.1. Allgemein

In Literatur, Bildender Kunst und Musik ist der D.mythos außerordentlich beliebt. Vorwiegend die thessalische Version, vermittelt durch Ovid, hat reiche künstlerische Gestaltung erfahren. Der Schwerpunkt der Rezeption liegt im Bereich der Bildenden Kunst des 16. und 17. Jh. Bedeutendes Interesse kommt dabei dem Moment der Verwandlung zu: Nicht nur der groteske Aspekt der hybriden Vereinigung von Mensch und Pflanze wird als ästhetische Herausforderung angesehen, sondern auch der transitorische Augenblick der Verwandlung, der zwischen Bewegung und Stillstand schillert und als medienpezifisches Darstellungsproblem von Bild und Skulptur reflektiert wird.

Eine eigene gattungsspezifische Rezeptionsgeschichte hat der Mythos im Bereich der Musik erfahren. Als Stoff der wohl ersten Oper wurde der D.mythos in diesem Genre wiederholt gestaltet. In der Literatur lebte der D.mythos in stark veränderter Transformation und Fragmentierung nach. Insbes. F. Petrarca hat ihm eine individuelle Gestaltung gegeben, die im frz., ital. und engl. Petrarkismus eine supplementäre Rezeptionsgeschichte einzelner Motive zur Folge hatte. Das petrarkistische Spiel führte bis zur Inversion der ursprünglichen Sinnschicht des D.mythos, der als anthropologische Ausdrucksformel für den Widerstreit von sexuellem Begehren und Reinheit verstanden werden kann.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur

Obwohl D. bereits in der Literatur des Hellenismus erwähnt ist, gibt erst Ovid ihrem Mythos eine bedeutende literarische Gestaltung (Ov. met. 1,416–567); sie eröffnet nach der Darstellung der Urzeit seine *Metamorphosen*. Ovids D.erzählung markiert stilistisch und thematisch eine programmatische Hinwendung

vom homerischen Epos zur röm. Liebeslegie: D. ist die erste Liebe \uparrow Apollons, der Cupido (\uparrow Eros) nach dem Kampf gegen die Pythonschlange im Bewußtsein seiner kriegerischen Kraft übermütig herausfordert und von ihm für diesen Hochmut mit Liebesverlangen bestraft wird.

Dabei lassen sich folgende thematischen Aspekte unterscheiden, welche z. T. eine losgelöste motivgeschichtliche und ikonographische Rezeption erfahren haben: (1) der Sieg Apollons über die Pythonschlange; (2) der Streit zwischen Apollo und Cupido; (3) die beiden Pfeile Cupidos aus Gold und Blei, die Liebesbegehren bei Apollo und Liebesflucht bei D. bewirken; (4) D.s Verweigerung von Sexualität und Ehe und ihre Weihung an die Jagdgöttin Diana (\uparrow Artemis; vgl. die \uparrow Nymphen Callisto, Arethusa, Syrinx), was mit den Wirkungen ihrer körperlichen Schönheit in Konflikt tritt, die das männliche Begehren auslöst; (5) die Liebe Apollons \blacksquare der fliehenden D., die \blacksquare zum Stillstehen ermahnt, \blacksquare ihr seine Identität als Gott der Heil- und Dichtkunst zu offenbaren; (6) Apollons gewaltsame Verfolgung D.s; (7) D.s Bitte an Peneus, ihren schönen Körper in einen Lorbeerbaum zu verwandeln, und die Metamorphose; (8) der Liebeswahnsinn Apollons, der den Lorbeerbaum umschlingt und ihn zu seinem Emblem und zum symbolischen Zeichen des kriegerischen und künstlerischen Triumphs erhebt.

Mit Apollo und D. hat Ovid antipodische Figuren des Begehrens und der Keuschheit geschaffen. Die fliehende D. ist ein anthropologisches Bewegungsbild, in das die erotische Faszination durch den sich entziehenden schönen Körper eingegangen ist. Die Schönheit der fliehenden Nymphe wird durch ihr flatterndes Gewand und ihre wehenden Haare ausgedrückt. In der Metamorphose verliert D. zwar die flüchtige sinnliche Schönheit, erfährt aber gleichzeitig eine Regeneration im immergrünen Lorbeerbaum, der dem Dichtergott Apollo geweiht ist. Die Schlußepisode, in der Apollo \blacksquare noch belebten Baum klagt, zeigt mit der Verwandlung des Kriegers Apoll in einen irdisch Liebenden Ovids kunstvolles literarisches Spiel mit dem Mythos.

B.2.2. Bildende Kunst

Aus der hellenistischen Epoche ist eine D. Skulptur erhalten (*Daphne Borghese*), die D. als stillstehende Figur darstellt, auf deren Gewand sich ornamentale Lorbeerzweige ausbreiten. In der röm. Zeit taucht D. durch den Einfluß Ovids häufiger auf, insbes. auf den Wandgemälden in Pompeji (*Casa dei Dioscuri*), welche die zu Boden stürzende D. mit gebauschtem Schleier zeigen, wie sie von Apollo ergriffen wird. Die Verwandlung in den Lorbeer ist nur angedeutet, \blacksquare daß

die Integrität des menschlichen Körpers bewahrt wird. Das Bewegungsbild des fliehenden keuschen Mädchens ist eine anthropologische »Pathosformel« (A. Warburg) für das gewaltsame erotische Begehren, das durch den Entzug des Liebesobjektes noch gesteigert wird.

Auch im röm. Mosaik von Lillebonne (2. Jh. n. Chr., Rouen) wird die Metamorphose nicht dargestellt. Der Lorbeer ist ein dekoratives Rahmenelement, das die Verfolgungsszene umgibt. Die fallende D. stützt sich hier auf eine umgestürzte Vase, die als Symbol für den Fluß Peneus steht. Die Metamorphose der D. ist ferner auf einigen spätant. Mosaiken (Tebessa, Marino) und Vasenbildern des 3. Jh. dargestellt.

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur und Philosophie

Im Zuge der Ovidrezeption des 12. und 13. Jh. erfährt der D. Mythos eine christl. Allegorese, die sich weitgehend auf eine moralisch-tropologische Deutung beschränkt. In Arnulfs von Orléans Prosakommentar *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* (um 1175) wird die Pythonszene als kosmischer Kampf der Naturelemente Sonne und Erdfeuchte und als innerer Seelenkampf zwischen Weisheit und Betrug gedeutet. D. ist die Personifikation der Keuschheit, die durch den Lorbeer als Lohn im Jenseits gekrönt wird. In Johannes' de Garlandia *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos* (um 1234) verkörpert \uparrow Apollon die Weisheit, der nach D., dem Ruhm, und nach dem Lorbeer, dem *arbor sapientium* (»Baum der Weisen«), strebt.

Die komplexeste allegorische Exegese erfährt der D. Mythos im anonymen altfrz. *Ovide moralisé* (frühes 14. Jh.). Amor (\uparrow Eros) bedeutet hier gleichzeitig das sündhafte Begehren (*cupiditas*), das zum Liebeswahnsinn (*fole amours*) führt, und die Gottesliebe (*caritas*). D. ist die Allegorie der unbeugsamen Jungfräulichkeit (*virginité*). Apollo wird als *figura Christi*, der sich als Gott in D. als der Jungfrau Maria inkarniert und mit dem Lorbeer gekrönt wird, im Kampf gegen den Teufel (Python) ausgelegt. Auch in den *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos* (1322–1323) des Giovanni del Virgilio ist der Lorbeer eine Allegorie der Keuschheit. Das *Reductorium morale* (1342) von P. Bersuire, dessen 15., als *Ovidius moralizatus* bekanntes Buch auf den *Ovid moralisé* zurückgreift, weist dem D. Mythos eine moralisch-tropologische und eine heilsgeschichtlich-allegorische Sinnschicht zu. Apollo verkörpert auf der moralischen Sinnenebene den weisen Menschen, aber auch seine sündhafte Begierde (*concupiscentia*), und er steht allegorisch für Christus. D. hingegen erscheint als Allegorie der Synagoge, die zum *arbor crucis* (»Kreuzesbaum«) wird.

In der profanen Literatur des MA erfährt der D. Mythos zuerst in Dantes *La Divina Commedia* (Inf. 13) eine eigenständige Ästhetisierung. Dante trifft in der Hölle auf die Seelen der Selbstmörder, die im Jenseits in sprechende Sträucher verwandelt wurden. Er übernimmt aus dem ovidischen D. Mythos das Motiv der Metamorphose in einen sündentheologischen Kontext. Die Strauchkörper der toten Seelen erweisen sich nun als Zeichen der göttlichen Strafe. Indem Dante aber auf den ant. D. Mythos zurückgreift, bekräftigt er nicht nur die Wahrheit der ant. Dichtung, sondern legitimiert zugleich seine eigene ästhetische Fiktion als allegorisch sinnhaften Text. G. Boccaccio erwähnt den D. Mythos in *Genealogie deorum gentilium* und übernimmt in *Ninfale Fiesolano* (um 1348) die Verfolgungsszene und den Ruf Apollons losgelöst vom Kontext des D. Mythos.

Bei F. Petrarca werden die intertextuellen Verweisungen auf den D. Mythos zu poetologischen Reflexionen, in denen das ästhetische Bewußtsein des Renaissancedichters zum Ausdruck kommt, der über die ant. Mythen in freier Formgebung verfügt. In der dritten Ekloge seiner lat. Dichtung *Bucolicum carmen* (1346–1357) ist der D. Mythos die Folie für die Begegnung von Stupeus und der fliehenden Dane. Das Begehren nach Dane wird hier zum Begehren nach dem Lorbeer, der durch die Dichtkunst erreicht wird. Nachdem er \blacksquare einer Wanderung berichtet hat, auf der ihm die Königin der \uparrow Musen einen Lorbeerzweig reicht, wird der Dichter Stupeus von Dane auf das Kapitel geführt, wo er mit dem Lorbeer gekrönt werden soll [5. 489]. In seiner volkssprachlichen Dichtung *Rerum Vulgarium Fragmenta* (*Canzoniere*) versetzt Petrarca Fragmente aus Ovids D. Erzählung in das selbstreferentielle Sinnsystem seines Werks (*RVF* Sonette 5, 6, 30, 34, 41, 43, 51, 188, 197; Madrigal 52). Die direkten Anspielungen auf den ant. D. Mythos sind auf den ersten Teil des *Canzoniere* begrenzt, in dem die lebende Laura (*Laura in vita*) besungen wird. Das Motiv des Lorbeers hingegen durchzieht den gesamten *Canzoniere*. Im zweiten Teil (*Laura in morte*) greift Petrarca mit dem Lorbeerbild auf die \blacksquare D. Allegorie zurück (Jungfräulichkeit, christl. Seele *post mortem*).

Der D. Mythos wird bei Petrarca zu einem Künstlermythos: Der Dichter Petrarca erscheint als neuer \uparrow Apollon, der im Liebesbegehren und in der elegischen Klage um die abweisende Geliebte den Lorbeer der Dichtung begehrt. Dabei spielt er mit der Analogie zwischen D. und Laura, deren körperliche Abwesenheit (Tod) die Bedingung für ihre poetische Vergewärtigung ist. Verstärkt wird diese ästhetische Selbstreflexivität durch die Paronomasie \blacksquare Laura, *lauro* (Lorbeer) und *laurea* (Dichterkrönung). Der Lorbeer, der das Emblem der Selbstentzweiung des lie-

benden Subjekts und seines dichterischen Triumphs ist, stellt einen Antitypus zum Feigenbaum im 8. Buch von Augustinus' *Confessiones* dar. Während Augustinus einen referentiellen, christl.-allegorischen Zeichenbegriff voraussetzt, ist das Lorbeerbild bei Petrarca selbstreferentiell [2. 21]. In der Canzone 23 (*Nel dolce tempo*), die den D. Mythos mit weiteren Mythen der *Metamorphosen* Ovids verknüpft (Cygnus, Byblis, \uparrow Aktaion), verwandelt sich das klagende Ich durch Amor und die abweisende Geliebte in den immergrünen Lorbeer [5. 582–594]. Die Härte von dessen äußerer Schale macht die innere Seelenstarre des leidenden Ich ausdrücklicher. Die Reflexion des Ich auf seine Metamorphose (*«la trasfigurata mia persona»* [8. 96. v. 42]) ist aber zugleich eine Reflexion auf die Verwandlung des Mythos in eine neue, eigenständige Dichtung. Die Selbstreflexivität, die der D. Mythos bei Petrarca gewinnt, unterstreicht die Modernität seines Umgangs mit dem Mythos, der nicht die Imitation, sondern die Neuschöpfung des ant. D. Mythos versucht.

Neben Anspielungen auf den D. Mythos bei J. Froissart und J. Gower (*Confessio Amantis*, um 1390) findet sich in Christines de Pizan *Epistre Othea* zu Beginn des 15. Jh. nochmals eine allegorische Deutung des Mythos, in der ideologische Elemente des höfischen Liebesdiskurses ins Spiel gebracht werden.

B.3.2. Bildende Kunst

Die ma. Ikonographie der D. wird im 14. und 15. Jh. durch eine statische Darstellung der Metamorphose beherrscht, in der D. als Hybrid von Frauenkörper und Baum erscheint. Die Miniaturen aus den Handschriften des *Ovide moralisé* zeigen einen Lorbeerbaum, aus dessen Wipfel D.s Kopf hervorsieht, und \uparrow Apollon, der einen Zweig abbricht. Die Miniaturen zu Christines de Pizan *Epistre Othea* \blacksquare Handschriften des 15. Jh. stellen (in Anlehnung an Mandragorabilder) den nackten Körper D.s dar, auf dessen Schultern an der Stelle des Kopfes ein Lorbeerbaum wurzelt. In einer Miniatur eines unbekanntenen Meisters pflückt Apollo, der Gott der Weisheit, einen Zweig von einem hybriden Lorbeerbaum, dessen Stamm der nackte Unterkörper einer Frau bildet (vgl. Abb. 1). In einer späteren Handschrift zu *Epistre Othea* hat Loyset Liédet eine Miniatur geschaffen (um 1460, Brüssel, Bibliothèque Royale), auf der innerhalb einer ländlichen Dorfszene die in ma. Tracht gekleidete D. von dem höfischen Edelmann Apollo verfolgt wird. D. will ihrem Keuschheitsgelübde treu bleiben und bittet um göttliche Hilfe; sie erhebt die Hände zum Himmel, wo Diana (\uparrow Artemis) als Engel schwebt. Der ant. Mythos wird hier ganz in die \blacksquare Welt und ihre christl. Gnadenvorstellung hineingenommen.



Abb. 1: Apollo und Daphne, Handschriftenminiatur aus: Christine Pizan, *Epistre Othea*, um 1410/11. London, British Library.

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur und Philosophie

Im Umfeld des Florentiner Renaissancehumanismus des 15. Jh., der durch das Studium der Antike und die neuplatonische Philosophie M. Ficinos geprägt ist, findet sich in A. Polizianos *Stanze per la giostra* (1475/78) die ekphrastische Beschreibung eines imaginären Reliefs am Venustempel, auf dem die Verfolgungsgeschichte aus dem D.mythos dargestellt ist; sie wurde zur Vorlage für die Chloris-Zephir-Gruppe auf S. Botticellis Gemälde *Primavera* [6. 33]. In der *Favola di Orfeo* (1471) unternimmt Poliziano eine Annäherung des Orpheus- und D.mythos. Dargestellt ist die Liebesbeziehung zwischen dem Schäfer Aristée und der fliehenden »bella ninfa«, die der Schäfer anruft. In den Sonetten Lucrezia Donati des Lorenzo de' Medici (1469) ist der D.mythos in eine Apologie des sinnlichen Begehrens gewendet. D. ist auf Apollons Liebe angewiesen, um als Lorbeer existieren zu können. P. Bembo (2. Buch der *Asolani*, 1505) und die bembistischen Dichter verstehen den D.mythos neuplatonisch als Gegensatz von irdischer und göttlicher Liebe. Für Bembo verkörpert D. einen Verstoß gegen die universelle Naturordnung. Die petrarkistischen Dichter (G. della Casa, L. Dolce, B. Varchi) übernehmen von Pe-

trarca das Lorbeersymbol für die abweisende Geliebte und bauen es durch Antithesen und Analogien zu einem selbstreferentiellen literarischen Sinnsystem aus. Auch in den Liebesdichtungen von L. Ariosto und T. Tasso gibt es partielle Anspielungen auf den D.mythos, der dem neuplatonischen Konzept des Schönen als unerreichbarem Ideal verbunden wird.

Im 15. und 16. Jh. wird der D.mythos in Italien durch zahlreiche volkssprachliche Ovidübersetzungen überliefert (G. dei Buonsignori, 1497; L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1553; G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima*, 1561). Die neulater Dichtung des 15. und 16. Jh. enthält Anspielungen auf D. (A. Sylvius, C. Landino, M. Marullus, E. Forcadell und J. J. Pontanus). Hermetische und alchemistische Erklärungen des Mythos finden sich in F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) und in L. Ebreos *Dialoghi d'amore* (1535), der auf die naturalistische Deutung der ant. Mythographen zurückgreift: »Apollon ist hier die Sonne, D. die feuchte Erde, der Lorbeer ist die Verbindung der beiden Elemente. Im anonymen *Grand Olympe ou philosophie poétique* wird der erotische Kampf als gegenseitige Zerstörung der Metalle Schwefel (Apollo) und Quecksilber (D.) verstanden, der Lorbeer symbolisiert den Stein der Weisen [3. 188–191].

In der Schäferdichtung des 16. Jh. gebraucht J. Sannazaro in der Ekloge *Salices* (1526) den D.mythos als Hypotext für seine Darstellung der vor den Satyrn (Orpheus, Satyr) fliehenden Nymphen, die sich in Weiden verwandeln. Marguerite de Navarre greift in *L'Histoire des satyres et des nymphes de Diane* (1547) mit neuer moralisierender Intention auf Sannazaros Ekloge zurück. Als die singenden Satyrn die Nymphen zum Tanz verlocken, erkennen diese deren erotisches Begehren zu spät und verwandeln sich, für ihre Eitelkeit durch Diana (Artemis) bestraft, in Weiden. Bei Marguerite de Navarre ist die Metamorphose im Augenblick des lustvollen Fests, als die Satyrn bereits die Haut der Nymphen berühren, auf eine ebenso sinnliche wie subjektiv-psychologisierende Weise geschildert. Die angefügte moralische Deutung erklärt die Verwandlung als Sieg der Tugend, da die Weiden nymphen unvergängliche Jungfrauen ohne (Kindes-)Frucht seien. Unter dem Einfluß Sannazaros und Marguerites de Navarre sowie unter Hervorhebung der Schreckenserfahrung variiert M. Scève in *Saulsaye* (1547) die Geschichte der verwandelten Nymphen, die im Todeskampf zum Ufer der Saône fliehen und sich in mitleiderregende Trauerweiden verwandeln. In der Liebesdichtung des frz. Petrarkismus wird in neuplatonischer Tradition die körperliche Schönheit D.s als Verweis auf das ewige Ideal des Schönen verstanden, das im Lorbeer symbolisiert ist. Scève greift in *Délie* auf den D.stoff zurück, um die Liebe des

Dichters zur unerreichbaren Geliebten zu gestalten, die zugleich die Dichtung ist.

In der Dichtung P. de Ronsards kommen durch die Petrarcareferenz transformierte Elemente des D.mythos ins Spiel (Grausamkeit der Geliebten, Krönung durch den Dichterlorbeer, Apoll als Symbol des unglücklich Liebenden). Bei den Dichtern der Pléiade gibt es meist nur Anspielungen auf D., ausgenommen das Gedicht *Le Laurier* von J.-A. de Baif (1573). In Deutschland erscheint 1558 die Tragödie *Phöbus und Daphne* von H. Sachs.

In England werden in der elisabethanischen Epoche im 16. Jh. einzelne Motive des D.mythos aufgegriffen, transformiert und als Exempla der Keuschheit und illustrative Bilder der unerwiderten Liebe in neue Sinnkontexte integriert. Auf die Schönheit und Keuschheit D.s und die Symbolik des Lorbeerbaums beziehen sich E. Spenser in *The Faerie Queene* 3,11,36 (1590) und mehreren Sonetten, J. Lyly (*Story of Apollo and Daphne Enacted in Entertainment at Sudeley*, 1592) und W. Shakespeare (*The Taming of the Shrew*, 1593). Das dem Kontext herausgeschnittene Motiv der Metamorphose findet sich u. a. in den Gedichten W. Drummond of Hawthornden (*Now Daphne's Arise Did Grow*, 1649) und E. Waller (*The Story of Phoebe and Daphne, Applied*, 1664). Die verstärkte Subjektivierung des Mythos wird in J. Miltons *Comus* erkennbar, wobei die Verwandlung D.s als Strafe für die Liebesverweigerung erscheint. Der vollständige D.mythos ist nur bei Th. Heywood in dem Versdrama *Apollo and Daphne* (um 1612–1613) übernommen. Begleitet von der nach-elisabethanischen Liberalisierung der Sitten wird in der Lyrik des 17. Jh. in England die anti-petrarkistische Verkehrung des Keuschheitsmotivs mit der Befreiung D.s Sexualität und Ehe möglich (W. Habington, T. Carew, A. Cowley) [7].

In Frankreich und Italien entsteht im Barock ein neues literarisches Interesse an den grotesk-wundersamen Zügen der D. erzählung (so z. B. M.-A. de Saint-Amant, *Métamorphose de Lyrian et de Sylvie*, um 1620/30). G. B. Marino verwendet in den *Egloghe boscherecce* (Ekloge *Dafne*, 1620) sowie in mehreren Sonetten und Madrigalen das Fluchtmotiv, um im Rahmen der barocken Poetik der *menaviglia* die Bewegtheit D.s und die Metamorphose herauszustellen.

Besondere Bedeutung für die D.rezeption im klassizistischen Barock kommt der span. Dichtung zu. In Lope de Vegas *El Amor enamorado* (Pastorale Komödie, 1635), Calderóns *El laurel de Apolo* (Vaudeville, 1658) und in der Dichtung G. de la Vegas (*Cantos amorosos*, Ekloge 3 und Sonett 13, 1533/36) wird der D.mythos in die Welt der höfischen Liebe des *Siglo de Oro* versetzt. Die grotesken Elemente der Metamorphose werden bei de la Vega unter dem Anspruch der barok-

ken Ästhetik der *maniera* verstärkt. Die Lorbeerwandlung, die den ganzen Körper von Kopf bis Fuß erfaßt, ist ein Akt der Zerstörung der Schönheit D.s und endet mit einer vollständigen Deformierung. Der lyrische Sprecher wird zum Zeugen einer phantastischen Szene, die mit Apollo als klagendem Liebhaber, der um den Tod der Geliebten trauert, eine neue Schlußversion findet. Ein frühes Gedicht in *quintillas* von F. de Quevedo (*De Dafne y Apolo fábula*, veröffentlicht von P. Espinosa in den *Flores de poetas ilustres de España*, 1605) beschreibt Apollo als Sonne, die in die sublunare Welt niedersteigt, und verarbeitet die neuplatonische Vorstellung eines einheitlichen Kosmos, der durch die Liebesleidenschaft Apollons einen universalen Ordnungsverlust erfährt. Eine komisch-parodistische Version des D.mythos hingegen bieten Quevedos Sonette 25 und 26 (veröffentlicht 1648 in J. González de Salas' *El Parnaso español*). In diesen anti-petrarkistischen und anti-höfischen Sonetten, die im Stil erotischer Burlesken gestaltet und durch ein parodistisches Spiel mit der mythol. Tradition geprägt sind, wird Apollo zur komischen Figur des Verführers und D. zur *ninfa* (»Flöttchen«) [1].

B.4.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Nz. wird das Thema der Metamorphose verstärkt aufgegriffen. Zahlreiche Gemälde der ital. Renaissance stellen die Bewegtheit und das Transitorische im Moment der Verwandlung heraus, wobei die allegorisierende Tendenz des MA zurücktritt. Die Eile von Flucht und Verfolgung wird betont, nur der Beginn der Verwandlung angezeigt und die ganze Szene in eine Landschaft eingebettet (A. Pollaiuolo, *Apollo und Daphne*, um 1467, London, National Gallery; D. Dossi, *Apollo, D.* im Hintergrund, 1520–1525, Rom, Galleria Borghese). Eine Wolfenbütteler Miniatur, die A. Dürer als Vorbild für einen Holzschnitt diente, zeigt Apollon und D. als geschlossene Gruppe in antikisierender Manier.

Auf einem Fresko (1511/12, Rom, Villa Farnesina), das B. Peruzzi zugeschrieben wird, ist die fliehende Bewegtheit D.s selbst im Moment der Verwandlung noch deutlich erkennbar. Von Dynamik ist auch die komponierte Apollo-D.-Gruppe in einem Kupferstich des A. Veneziano (1515/18) geprägt, der auf ein durch die ägyptisch-koptische Kunst beeinflusstes Relief in Ravenna aus dem 4. Jh. zurückgeht. Giorgione (*Apollo und Daphne*, um 1478–1510, Venedig, Seminario arcivescovile) zeigt den Pythonkampf und die Verwandlung D.s simultan. Die zeitliche Abfolge der Handlung wird durch das räumliche Nebeneinander der D.episoden im Bild wiedergegeben. A. del Sarto (Holzschnitt, Florenz, Galleria Corsini) und M. Balducci (um 1500, ehem. Berliner Kunsthandel)



Abb. 2: Nicolas Poussin, Apoll und Daphne, Öl auf Leinwand, um 1660/64 (unvollendet; Ausschnitt). Paris, Louvre. Der Gott blickt auf das Mädchen, das sich furchtsam dem Vater Peneus schmiegt.

kombinieren den D.mythos mit anderen Mythen (Narkissos, Paris).

Durch das Hinzufügen des liegenden Peneus wird im Barock die geschlossene Gruppenkomposition und die Integration der Bewegung in die Bildordnung verstärkt (C. Cignani, *Apollo und Daphne*, um 1680, Parma, Palazzo del Giardino; S. Cantarini, *Apollo und Daphne*, 1612–1648, Mailand, Brera; G. Biliverti, *Apollo und Daphne*, um 1633, Stuttgart, Staatsgalerie; C. B. van Everdingen, *Apollo und Daphne*, um 1660, Haarlem, Hals-Museum; L. Silvestre d.J., *Apollo und Daphne*, 1675–1760, Potsdam, Schloß Sanssouci; A. Appiani, *Apollo und Daphne*, 1754–1817, Mailand, Brera).

Klassizistische Zurücknahme der Bewegung und die Kombination verschiedener zeitlicher Episoden prägt die drei D.gemälde N. Poussins: *Apollo und Daphne*, 1630–1635 (München, Alte Pinakothek); *Apollo und Daphne*, um 1637 (verloren); *Apollo und Daphne* (vgl. Abb. 2). Das letztere Gemälde Poussins setzt die zeitliche Handlung des Mythos in eine simultane Raumstruktur um. Auf der linken Bildseite ist der ruhende Apoll zu sehen, der in träumerischer Versenkung auf D. blickt, die auf der rechten Bild-

seite mit Peneus gelagert ist. Zwischen der Apollo-Gruppe und der D.-Peneus-Gruppe, die durch eine Kette nackter Frauenfiguren verbunden sind, herrscht symmetrische Korrespondenz; dem ruhenden Apoll entspricht die Gestalt des liegenden Peneus. Neben Apoll sind Merkur (Hermes) und Amor (Eros) erkennbar. Vom gespannten Bogen Amors wird sogleich der liebeshörende Pfeil auf D. abschnellen. Es ist der spannungsgeladene Moment, in dem Apoll sich in die Nympe verlieben wird. D. hingegen schmiegt sich schutzsuchend an den traurig blickenden Peneus. Auch dieser Moment ist von innerer Spannkraft: Er enthält bereits das furchtbare Ereignis, daß die Nympe sich in den Baum verwandelt. Die zeitliche Abfolge des Geschehens wird somit in eine mythische Gleichzeitigkeit aufgehoben. Das Gemälde zeigt einen Augenblick der bewegungslosen Ruhe, der jedoch durch das mehrdimensionale, im Raum zusammenstehende zukünftige Geschehen, durch die ausbrechende Leidenschaft Apollos und die dynamische Fluchtbewegung D.s zerrissen wird. Das Geschehen wird damit einer rein imaginären Idee umgestaltet, die in der Virtualität der sinnlichen Bildstruktur gründet. Erst im betrachtenden Lesen des Bildes wird die mythisch-ästhetische Präsenz des Bildes als die Geschichte des mythischen Textes erkennbar. Dieser Effekt wird durch die vielschichtige räumliche Tiefenstruktur der Landschaft verstärkt. Hinter einer Kuhherde ist in der Ferne eine Dreiergruppe erkennbar, in deren Mitte ein toter Jüngling am Boden liegt. Es handelt sich um eine ikonographische Anspielung auf den toten Narkissos, der von Echo und Eros betrauert wird, oder um eine Darstellung der Klage um Hyazinthos [4]. Die Szene ist somit eine bildimmanente Spiegelung des schicksalhaften Zusammenhangs von Liebesleidenschaft, Tod und Verwandlung.

Das klassizistische Gemälde *Apollo und Daphne* von C. Maratta (1681, Brüssel, Königliche Museen) bewahrt den transitorischen Augenblick der Verwandlung und hält an einer barockisierenden Bewegtheit in der strengen und klaren Komposition der Gruppe von Apoll, D. und Peneus fest. G. P. Bellori hat dem Gemälde unter dem Aspekt der Vergleichbarkeit von Bild und Text (*ut pictura poesis*) einen Traktat gewidmet, in dem er für das Bild die Einhaltung der Einheit der Zeit fordert.

Ein herausragendes Kunstwerk, in dem das ästhetische Problem, Bewegtheit und klassizistischen Stillstand zu verbinden, eine Lösung gefunden hat, ist die Marmorgruppe von G. L. Bernini (vgl. Abb. 3). Durch seine Auffassung der Plastik als dramatischer Erzählung, die durch den transitorischen Moment getragen ist, verwirklicht Bernini die Einheit der Künste. Die Bewegtheit der fliehenden D. ist in die dreidi-



Abb. 3: Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, Marmorskulptur, 1622. Rom, Villa Borghese. Die Baumrinde umhüllt bereits die fliehende Daphne, in deren gespanntem Körper sich die äußerste Bewegtheit mit dem Stillstand des Lorbeerbaums verbindet.

mensionale Geschlossenheit der Gruppenkomposition übersetzt.

B.4.3. Musik und Tanz

Der D.mythos bildete den Stoff der vermutlich ersten Oper und wurde damit – unabhängig von seinem thematischen Gehalt – zum Gründungsmythos einer musikalischen Gattung. Die Anfänge der Oper waren eng mit den Mythen von Apollon als dem Gott der musischen Künste und dem Sänger Orpheus verbunden, um die Wahrscheinlichkeit der Darstellung von Figuren, die singend sprechen, zu wahren; die D.figur selbst stand bei der Auswahl des Stoffes für die erste Oper im Hintergrund.

Im Kreise der Camerata Fiorentina, mit der Verbindung von Handlung und Musik nach

dem Vorbild der vermeintlich musikalisierten Tragödie der Antike experimentiert wurde, komponierten J. Peri und J. Corsi die Oper *Dafne*. Sie entstand zum Karneval 1594 in Florenz und wurde im Palazzo Corsi aufgeführt. Das Libretto (gedruckt 1600 und 1604) stammt von O. Rinuccini, der die Protagonisten der ant. Mythol. in das arkadische Milieu der *favola pastorale* versetzt. Zentrales Thema ist die Kontingenz der Liebe. Daher ist es auch nicht die Figur der D., sondern die Apollos, die die Handlung beherrscht. Zu Beginn wird sein Sieg über den Drachen Python und sein hochmütiges Spotten gegenüber Amor (Eros) gezeigt. Die zweite Szene zeigt ihn in der Begegnung mit D. Der triumphierende Held unterliegt nun der Liebe, und Amor rühmt sich seines Siegs vor Venus (Aphrodite). Anschließend berichtet ein Bote D.s Verwandlung. Die Musik ist nur fragmentarisch erhalten. Peri wollte die Nachahmung der Sprache mit den Mitteln des Gesangs erreichen und versuchte, Versmetrum und musikalischen Rhythmus in Übereinstimmung zu bringen. Vermutlich wurde dabei der Unterschied zwischen offener und geschlossener Deklamation, Rezitativ und Arie entdeckt.

M. da Gagliano, der Rinuccinis Libretto erneut vertonte, ließ 1608 in Mantua Hof des Herzog Ferdinando Gonzaga unter großem Erfolg eine zweite *Dafne*-Oper auführen. Die Partitur wurde zusammen mit einem Vorwort gedruckt, in dem Gagliano die Einführung von Rezitativen mit freiem Melodieverlauf forderte. 1610 wurde Gaglianos *Dafne* auch in Florenz Karneval aufgeführt. Neben dem Einschub von in sich geschlossenen Chor- und Ensembleszenen gestaltete Gagliano v.a. den Schlußhymnus als große Arienszene.

Bei dem Versuch, die neue musikalische Gattung in Deutschland einzuführen und Texte in dt. Sprache zu vertonen, orientierte sich auch M. Opitz thematisch Rinuccinis Libretto. Opitz' dt. Libretto, zu dem H. Schütz die Musik schrieb, wurde 1627 als wohl erste dt. Oper zur Feier einer fürstlichen Hochzeit auf Schloß Hartenfels in Torgau aufgeführt. Die Partitur von Schütz ist nicht erhalten. Opitz verzichtete auf die von einem Chor kommentierte Kampfszene zu Beginn, hebt aber am Schluß die Verwandlung D.s in einen Baum hervor, die auf der offenen Bühne dargestellt werden sollte. Vermutlich eine Pantomime vorgesehen, begleitet von einer instrumentellen Sinfonie.

Der D.stoff blieb im Opernggenre weiterhin beliebt. Gemeinsam mit M. G. Peranda vertonte ihn G. A. Bontempi in dem musikalischen Schauspiel *Dafne*, das 1671 in Dresden aufgeführt wurde. Der Autor des Librettos, das durch eine derb-volkstümliche Sprache gekennzeichnet ist, ist unbekannt. Der alte Opitzsche Text wurde übernommen und um um-

fangreiches Personal aus der Götter- und Hirtenwelt erweitert. Musikalisch wurden Secco-Rezitative, melodisch ausschweifende Arien in ungeradem Takt und strophische Arien mit Instrumentalritornellen hinzugefügt. Auch G. F. Händel schuf eine D.Oper (1708 in Hamburg aufgeführt), deren Partitur aber verschollen ist. Der D.stoff erscheint in der Musik des weiteren u. a. in J. B. Lullys Opernballett *Apollon et Daphné* (1698 in Fontainebleau aufgeführt), zu dem bereits J. de La Fontaine 1674 ein abgewiesenes, unaufgeführtes Libretto entworfen hatte, in G. P. Telemanns Pastourelle *Die getreue Schäferin Daphne* (1708), in J. C. Pepuschs Masque *Apollo and Daphne* (London 1716), in J. E. Galliards Pantomime *Apollo and Daphne* (London 1726) und später in R. Zechlins Instrumentalkomposition *Apollo and Daphne* (1980).

B.5. Moderne

B.5.1. Literatur

Wenngleich das transitorische Schöne ein ästhetischer Grundbegriff der Moderne ist (Ch. Baudelaire), hat der D.mythos im 19. und 20. Jh. – wohl aufgrund der antinaturalistischen Tendenz und der freien Darstellung von Sexualität in der Moderne – nur sporadische Rezeption erfahren. G. d'Annunzio greift in seinem Gedicht *L'Oleandro* aus dem Band *Alyone* (1903/12), der die *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* gehört, auf den D.mythos zurück. Die Kombination von ant. Mythos und impressionistischer Evokation der südlichen Landschaft, deren Olivenhaine unter der Sonne glänzen, erlaubt es ihm, einen geschlossenen ästhetischen Sprachraum von höchster suggestiver Kraft zu erzeugen. Reinheit und Lorbeer sind in R. M. Rilkes 9. Duineser Elegie (1912/22) ferne Anspielungen auf den D.mythos; durch Abstraktion werden sie in unverständlichen Bildern in einem geschlossenen poetischen Raum, der eine ihm eigene Form der ästhetischen Reflexivität entfaltet. A. Kolbs Roman *Daphne Herbst* (1923) macht die Hauptfigur der D. zu einem sensiblen jungen Mädchen in der Münchner Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg. In der Lyrik des 20. Jh. sind R. Borchardts spätes Gedicht *Klage der Daphne*, E. Langgässers Gedicht *Daphne an der Sommerwende*, das die metaphysisch-christl. Konzeption einer Verwandlung zur Freiheit gestaltet, und W. Lehmanns D.gedicht, das die mythopoietische Kraft der Dichtung in der entfremdeten Wirklichkeit der Moderne heraushebt, einige wenige Reminiszenzen an den D.mythos.

B.5.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst haben sich die D.darstellungen nahezu erschöpft. In der Nachfolge der Ber-

nini-Gruppe ist die Skulptur von R. Sintenis (*Daphne*, 1918, Bronzeskulptur, New York, Museum of Modern Art) erwähnenswert. Das Paradox der stillgestellten Bewegung wird hier durch ein Kontinuum von Lichtreflexen auf der unregelmäßig bearbeiteten Oberfläche der Bronzefigur evoziert, wobei ursprünglich die menschliche Skulptur in den umgebenden Naturraum integriert werden sollte.

B.5.3. Musik

Die bukolische Tragödie *Daphne* von R. Strauss ist durch ihr kunstvolles Klangbild und den anspruchsvollen Text ein herausragendes Kunstwerk der modernen D.rezeption (UA 1938 an der Dresdner Staatsoper, Text von J. Gregor unter Mitarbeit von Strauss). Die Oper verarbeitet die lakonische Version des D.mythos (s. o. A.), die in eine lyrisch-pastorale Stimmung eingebettet wird. Der Flußgott und Fischer Peleus lädt die Schäfer zur Dionysos-Feier. In einem Monolog beklagt D., die im Einklang mit der Natur lebt, das Schwinden der Sonne. Als ihr Jugendfreund Leukippos sich in erotischem Begehren nähert, weist sie ihn ab. Leukippos verkleidet sich in Frauengewänder, die D. täuschen. Apollon, den das Dionysosfest herangelockt hat, verliebt sich in D. und deckt den Betrug auf. In einer dramatischen Gewitterszene gibt sich D. als Sonnengott zu erkennen und tötet seinen Rivalen im Zorn mit einem Pfeil. D. wirft sich in Reue über den sterbenden Freund. Apollo wird bestraft, daß er mit dem Mord gegen den Gott Dionysos verstoßen hat. Auf Apollos Bitte verwandelt Zeus D. in den ewig grünenden Lorbeer. Die Verwandlung wird von symphonischer Musik getragen. Die wispernde, zum Baum gewordene D. bleibt allein auf der Bühne zurück.

Der D.mythos wird von Strauss als Künstlermythos verstanden. Der Künstler-Gott Apollo wird in der Liebe zu D. von dionysischen Trieben ergriffen, die in seinem Rivalen symbolisch tötet. Die Figur der D. verkörpert die Einheit der Natur, die der Spannung des Apollinischen und Dionysischen ausgesetzt ist. Durch die Verwandlung wird D. von einem menschlichen Wesen zu einem ewigen Kunstwerk, in dem die Vielfalt der Klänge, Farben, Lichter und Schatten sich zu kosmisch-universalen Einheiten verbinden. Durch Akkordschichtung und Disalterationsharmonik gibt Strauss der Ambivalenz von heiterer Schönheit und unheimlicher Naturmystik, die im D.mythos angelegt ist, einen neuen musikalischen Ausdruck. Das Klangbild ist durch lange Sologesänge bestimmt, die mit Chorszenen abwechseln. Die Variation von harmonischen Melodien gibt den einzelnen Szenen eine übergeordnete ästhetische Einheit. Die Verwandlung D.s, in der Zeitlichkeit und Ewigkeit

zusammenkommen, wird so zum selbstreflexiven Bild für das Präsenzereignis der Musik.

→ *Aktaion; Apollon; Nymphen*

Forschungsliteratur

[1] M. E. BARNARD, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo. Love, Agon, and the Grotesque*, 1987
 [2] J. FRECCERO, *The Fig Tree and the Laurel. Petrarch's Poetics*, in: P. Parker/D. Quint (Hrsg.), *Literary Theory/Renaissance Texts*, 1986, 20–32
 [3] Y. F. -A. GIRAUD, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, 1969
 [4] W. STECHOW, *Apollo und Daphne*, 1932
 [5] K. STIERLE, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jh.*,

2003 [6] A. WARBURG, *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Renaissance*, in: H. Bredekamp/M. Diers (Hrsg.), *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, 1998, 1–57 [7] J. WULFF, *Die ovidische Daphne und ihre Rezeption in der englischen Literatur des 16. und 17. Jh.*, 1987.

Zitierte Quellen

[8] F. PETRARCA, *Canzoniere (Opere italiane)*, hrsg. von M. Santagata, 1999.

Katharina Münchberg (Trier)

Demeter

(Δημήτηρ, lat. Ceres)

A. Mythos

D., Tochter von Kronos und Rheia und eine der zwölf Olympischen Gottheiten, ist Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit; sie fungiert zudem als Schutzherrin der verheirateten Frauen. Ihre Tochter *Persephone* (lat. Proserpina) geht aus der Verbindung zwischen D. und *Zeus* hervor. Ohne die Mutter zu fragen, überläßt dieser *Persephone* dem Hades als Frau, der das Mädchen in die Unterwelt entführt. Neun Tage lang sucht D. die ganze Erde nach ihrer Tochter ab, ehe sie von Helios über die Entführung in Kenntnis gesetzt wird (Hom. h. 2,47–87; Ov. fast. 4, 581 f.). In Zorn gegen Zeus entbrannt, meidet D. von nun an die olympische Götterversammlung und begibt sich in Gestalt eines alten Weibes unter die Menschen (Hom. h. 2,92–95; Apollod. 1,5,1). Keleus, der König von Eleusis, nimmt sie in sein Haus auf, wo sie sich als Amme des Königssohns Demophon verdingt. Bei dem Versuch, ihrem Schützling die Unsterblichkeit zu verleihen, wird sie von der Königin Metaneira gestört und offenbart sich daraufhin als Göttin (Hom. h. 2,256–274). Sie fordert die Eleusinier auf, ihr einen Tempel zu errichten, in den sie sich – nachdem sie die Erde mit Unfruchtbarkeit geschlagen hat – zurückzieht.

Besorgt über das Ausbleiben der menschlichen Opfergaben, versucht Zeus, D. die Rückkehr auf den Olymp zu bewegen. Als sie sich weigert, entsendet er *Hermes* in die Unterwelt, um *Persephone* von Hades zurückzufordern. Doch da diese von ihrem Gemahl zum Verzehr eines Granatapfelkerns verleitet worden ist, bleibt sie an das Schattenreich gebunden. Zeus erläßt einen Schiedsspruch, wonach *Persephone* einen Teil des Jahres bei Hades, den anderen bei ihrer Mutter verbringen muß (Hom. h. 2,460–465; Apollod. 1,5,3). Die Rückkehr der Tochter nimmt D. zum Anlaß, die Eleusinischen Mysterien zu begründen (Hom. h. 2,473–479). Sie sendet *Triptolemos*, den Bruder des Demophon, aus, um die Kunst des Ackerbaus über die Welt zu verbreiten (Apollod. 1,5,2; Ov. fast. 4,559–562).

B. Rezeption

B.1. Antike

D. spielt in der epischen Dichtung des archaischen Zeitalters eine untergeordnete Rolle. Homer erwähnt

sie nur in ihrer Eigenschaft als Getreidegöttin (vgl. etwa Hom. Il. 5,500–503). Hesiod kommt in der *Theogonie* einmal beiläufig auf den Raub der *Persephone* zu sprechen (Hes. theog. 913 f.). Das Desinteresse der älteren Epik an D. verweist auf die patriarchalische Struktur der Olympischen Götterwelt. Der um 600 v. Chr. entstandene zweite Homerische Hymnos (*An Demeter*), die wichtigste literarische Quelle des D. mythos, bringt das vernachlässigte mütterliche Element zur Geltung, indem er den Schmerz der Göttin über das Verschwinden *Persephones* und ihren Widerstand gegen den Göttervater *Zeus* akzentuiert. D. gerät in eine für das Olympische Göttertum ungewöhnliche Nähe zur Erfahrungswelt der sterblichen Menschen [4, 87 f.]. Der Hymnos verstärkt den Bezug der Göttin zur Sterblichkeit dadurch, daß er D. mit dem Wechsel der Jahreszeiten sowie mit dem Werden und Vergehen der vegetabilischen Natur assoziiert (Hom. h. 2,492). Auf diese Weise bereitet er die in der gesamten Antike geläufige allegorische Deutung des D. mythos vor, die *Persephone* mit dem keimenden Korn, D. mit der reifen Frucht gleichsetzt (paradigmatisch für dieses Deutungsschema: Cic. nat. deor. 2, 66 f.).

Erscheint D. in der ant. Literatur also einerseits als Verkörperung eines naturhaft-mütterlichen Fruchtbarkeitsprinzips, so wird sie andererseits als Kulturbringerin präsentiert, die die Menschen die Kunst des Ackerbaus lehrt, sie zur Selbsthaftigkeit veranlaßt und einer gesetzlichen Ordnung unterstellt. Der hellenistische Dichter Kallimachos preist die Göttin in diesem Sinne als Gesetzgeberin und Städtegründerin (Kall. h. 6,18). Vergil koppelt die Gestalt der Ceres (lat. für D.) in den *Georgica* nicht an das spontane Wachstum der Pflanzen, sondern an das Werkzeug des Pfluges, mit dessen Hilfe eine unter dem harten Regiment der Notwendigkeit stehende Natur allererst fruchtbar gemacht werden kann (Verg. georg. 1,147–149). Auch Ovid verweist in den *Fasten* (Ov. fast. 4,407 f.) und in den *Metamorphosen* (Ov. met. 5,341–343) auf die kulturstiftende Funktion der Ceres. Doch während er in den *Fasten* die Nähe der Göttin zu den Sterblichen exponiert, verlagert er das Geschehen in den *Metamorphosen* in die Sphäre der Götter: Er übergeht die Episode am eleusinischen Königshof und bringt die Figur der Venus (*Aphrodite*) ins Spiel, die mit ihrem Verlangen, ihren Machtbereich auf die Unterwelt auszuweiten, *Plutos* (lat. für Hades') Raub der *Proserpina* zu verantworten hat.

Darstellungen der D. sind in der ant. Kunst weit verbreitet [6, 91–117]. Die Göttin – erkennbar an ihren Attributen (Ährenkranz, Fackeln) – wird häufig gemeinsam mit *Persephone* abgebildet (etwa im Ostgiebel des Parthenon, Marmor, 438–432 v. Chr., oder auf dem eleusinischen Weihrelief, um 440 v. Chr., Nationalmuseum, Athen), mitunter aber auch als isolierte Gestalt (so die thronende D. von Knidos, Marmor, um 350 v. Chr., London, British Museum). D. darstellungen aus röm. Zeit sind v. a. auf Münzen, Kameen und Sarkophagen erhalten.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

In seinem unvollendeten Hexameterpos *De raptu Proserpinae* (*Über den Raub der Proserpina*) unternimmt Claudian gegen Ende des 4. Jh. noch einmal den Versuch, den D. mythos zu erneuern. Er hebt die mütterlichen Züge der Göttin hervor, die als »mater fidissima« gepriesen wird (Claud. rapt. Pros. 1,179), doch zugleich relativiert er ihre Leistung als Kulturbringerin, indem er die Gabe der Ackerbaukunst als Teil eines von Jupiter (*Zeus*) implementierten providentiellen Planes ausweist (Claud. rapt. Pros. 3,19–65). Claudians Epos war zwar im MA bekannt, als bestimmend für das ma. D. bild erwies sich jedoch die Darstellung des Mythos in Ovids *Metamorphosen*.

Zwei Aspekte standen dabei im Vordergrund: das mit dem Raub der *Proserpina* verknüpfte erotische Motiv, das eine moralisierende Allegorese erlaubte, und der Ceres zuerkannte Status einer Kulturstifterin. Ersteres dominiert im *Ovide moralisé*; hier wird die Figur der *Proserpina* als Sinnbild der menschlichen Seele gedeutet, die den Versuchungen des Teufels (= Pluto) erliegt, aber durch die Vermittlung der Kirche (= Ceres) auf den Heilsweg zurückgeführt wird (5,3041–3045). Letzterer findet in G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* seine Bestätigung. Auch Boccaccio unterzieht den D. mythos einer Allegorese, weist ihm aber keine christl.-heilsgeschichtliche Bedeutung zu, sondern bestimmt Ceres – an ant. Deutungstraditionen anknüpfend – als Sinnbild der kultivierenden Tätigkeit (8,4). Stärker noch akzentuiert Boccaccio diesen Aspekt in seiner Schrift *De mulieribus claris* (1361/62), die die Göttin allerdings in einem zwiespältigen Licht erscheinen läßt: Als Kulturbringerin trage sie auch für die Entartungen der Zivilisation die Verantwortung (5). Die frz. Autorin Christine de Pizan bemüht sich in *Le Livre de la cité des dames* (1404/05) darum, das von Boccaccio gezeichnete Bild zu korrigieren. Ihre euhemeristische Interpretation des Mythos erhebt Ceres zu großen, uneingeschränkt positiv zu bewertenden Kulturheroin, die die Menschen dem Zustand der Barbarei entrissen habe (1,35; 1,37).

D. darstellungen sind in der ma. Kunst sehr selten. Bildnisse der Göttin tauchen mitunter als Illustrationen in Handschriften auf, so etwa in einer sächsischen Handschrift von Augustins *De civitate Dei* aus dem 12. Jh. [3, 398].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Auch in der Literatur des 16. und 17. Jh. dominiert das allegorische Verständnis des D. mythos, wobei der christl.-moralisierende durch einen säkularen Deutungsrahmen abgelöst wird. Weit verbreitet ist die Auffassung der Göttin als eines Sinnbilds der Fruchtbarkeit. W. Shakespeares Drama *The Tempest* (1611) etwa enthält ein allegorisches Spiel im Spiel, das die Gestalt der Ceres als »bounteous lady« und Verkörperung von »Earth's increase« auf die Bühne bringt (4.1). Auch andere Eigenschaften der Göttin – z. B. ihre stark ausgeprägte Mutterliebe – interessieren die Renaissance-literatur v. a. als allegorische Bedeutungsträger. So stellt L. Ariosto in seinem Versepos *Orlando Furioso* (Erstausgabe 1516) eine Analogie zwischen der Verfolgung der schönen Angelica durch den ihr in Liebe ergebenen Ritter Orlando und der verzweifelten Suche der Ceres nach ihrer entführten Tochter her (12,1–3). J. Milton dagegen sieht darin das Emblem für seine eigene lebenslange Suche nach dem idealen Schönen, wie er in einem Brief an C. Diotati vom 23.09.1637 schreibt.

Das Desinteresse der Renaissance-literatur an der Mütterlichkeit der D. figur bekundet sich schließlich auch darin, daß in den Darstellungen des Raubs der *Persephone* das Hauptaugenmerk nicht mehr auf die Mutter-Tochter-Beziehung, sondern auf das Verhältnis der Geraubten zu ihrem Entführer gerichtet wird [1, 38–62]. In der J. du Bellay zugeschriebenen Burleske *Le ravissement de Proserpine* (1556) spielt daher die Suche der D. keine Rolle mehr. Stattdessen gipfelt das Werk in der Schilderung des Liebesglücks, das *Proserpina* bei Pluto findet.

B.3.2. Bildende Kunst und Musik

In der Kunst der Renaissance avanciert die Figur der D. zu einem beliebten Sujet. Relativ selten sind Bildnisse, die Episoden des myth. Geschehens wiedergeben. Dazu gehört etwa das Gemälde von Giorgione (teils auch S. del Piombo zugeschrieben; vgl. Abb. 1), das die um *Proserpina* trauernde Göttin am Brunnen von Eleusis zeigt, oder G. Vasaris Darstellung der Ceres (*Ceres sucht Proserpina*, Deckenfresko, 1548, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Cerere). Es dominieren vielmehr die allegorischen Bildnisse: D. als Allegorie des Sommers (J. Tintoretto, Gemälde, um 1555, Wa-



Abb. 1: Giorgione (oder Sebastiano del Piombo), Ceres, Öl auf Leinwand, um 1500. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

shington D. C., National Gallery), der Landwirtschaft (L. Giordano, Fresko, 1682/83, Florenz, Palazzo Medici Riccardi) oder des Friedens (S. Vouet, Gemälde, um 1640, Cherbourg, Musée Thomas Henry). Diese Bildtradition setzt sich bis zu A. Watteau im 18. Jh. fort (*Allegorie des Sommers*, Gemälde, 1712, Washington D. C., National Gallery).

In der Musik des 16.–18. Jh. spielt die Rezeption der D.gestalt keine bedeutende Rolle. Von seltenen Ausnahmen abgesehen (vgl. etwa D. M. B. Terradella, *Cerere*, Oper, 1740) taucht die Göttin zumeist als Nebenfigur in musikalischen Gestaltungen des Persephomythos auf – etwa als trauernde Mutter in J.-B. Lullys Oper *Proserpine* (1680; Libretto: Ph. Quinault).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Einen Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte des D.mythos markiert die Entdeckung einer Handschrift des zweiten Homerischen Hymnos durch F. Matthaei im Jahr 1777. Der Hymnos löste die *Metamorphosen* als privilegierte Vorlage für literarische Bearbeitungen ab. Er wurde 1780 von D. Ruhnken im griech. Original ediert; eine dt. Übersetzung durch C.

Stolberg folgte 1780, eine lat. durch J. H. Voß 1782. Da der Homerische D.hymnos eine Ätiologie der eleusinischen Mysterien enthält, beflügelte seine Wiederentdeckung v. a. die spekulative Mythographie der Romantik, die in den griech. Göttersagen nach Spuren einer ursprünglichen Mysterienreligion fahndete [5. 245–284]. Der D.mythos besitzt als vermeintliches Zeugnis einer solchen archaischen Tiefenschicht für die symbolische Mythenlehre F. Creuzers (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Bd. 4: *Von der Ceres und der Proserpina und ihren Mysterien*, 1819) wie auch für die idealistische Mythenphilosophie F. W. J. von Schellings (*Philosophie der Mythologie*, 1856/57) zentrale Bedeutung.

Die romantische Rezeption der D.sage kulminiert in J. J. Bachofens großer Studie über *Das Mutterrecht* (1861). Bachofen behauptet, daß den patriarchalischen Herrschaftsformen Griechenlands und Roms historisch eine Phase der Frauenherrschaft vorangegangen sei, die ihrerseits eine Reaktion gegen den Urzustand des Hetärismus darstelle. D. gilt ihm als die Verkörperung des mutterrechtlichen Prinzips, das gegenüber der Anarchie des Hetärismus eine sittliche Ordnung zur Geltung bringe, sich aber im Kontrast zum patriarchalischen Geistprinzip durch seine ursprüngliche Naturnähe auszeichne.

Das von der Romantik geprägte D.bild bleibt bis weit ins 20. Jh. hinein wirksam. So bezeichnet G. Hauptmann sein unvollendetes D.drama (1935–1944), das einem weiblichen Urprinzip nachspürt, explizit als eine »Mysterien-Dichtung« [7. 1115]. H. Broch konfrontiert in seinem Roman *Die Verzauberung*, der in der fragmentarischen Letztfassung von 1951 den Titel *Demeter* trägt, die D.figur der alten Götter mit der Hadesgestalt des dämonischen Ratti: Götter repräsentiert eine harmonische, mutterrechtlich legitimierte Naturordnung, während der dem historischen A. Hitler nachempfundene Ratti die zerstörerische Gewalt des aus seiner Bindung an die (weibliche) Natur herausgerissenen Mythos verkörpert.

Einen Gegenpol zur mystifizierenden Deutung des Mythos durch die Romantik bilden die D.darstellungen der dt. Klassik. J. W. Goethe ironisiert in der zwölften seiner *Römischen Elegien* (1795) die mit den eleusinischen Mysterien verbundene Geheimnistuerei, indem er sie auf die erotische Affäre zwischen D. und Iasion zurückführt. Auch F. Schiller bemüht sich in seinem großen Gedicht *Das eleusische Fest* (1799) darum, den Mysterien ihre Dunkelheit zu nehmen: Er interpretiert sie als Gedenkfeste, die die kulturstiftende Funktion der D. verherrlicht, und akzentuiert dabei (in Anlehnung an den Homerischen Hymnos) die Nähe der Göttin zum Menschen. Diese Nähe manifestiert sich auch im mütterlichen Schmerz um den Verlust der Persephone, den Schil-

ler in *Klage der Ceres* (1797) vorführt. Schillers Gedichte wurden in der Übersetzung E. Bulwer-Lyttons (1844) in England stark rezipiert und trugen – im Verein mit W. H. Paters Essay *The Myth of Demeter and Persephone* (1875), der die Bedeutung des zweiten Homerischen Hymnos hervorhob – zu der außerordentlichen Beliebtheit des Stoffs in der spätviktorianischen Literatur bei. Gedichte von A. Swinburne (*At Eleusis*, 1861), G. Meredith (*The Appeasement of Demeter*, 1887) und A. Tennyson (*Demeter and Persephone*, 1889) sowie R. S. Bridges mit seinem Drama *Demeter* (1905) bezeugen das große Interesse an D. als einer starken und ambivalenten Frauengestalt.

Dieses Interesse gewann in der Literatur des 20. Jh. unter dem Einfluß des Feminismus eine neue Färbung. Schon M. Shelley hatte in ihrem Versdrama *Proserpine* (1820) ihre Aufmerksamkeit auf die Gestaltung der Mutter-Tochter-Beziehung gerichtet. E. Wharton, W. Cather und V. Woolf knüpften zu Beginn des 20. Jh. daran, indem sie die myth. Konstellation D.-Persephone auf die Frauenfiguren ihrer Romane übertrugen, um den modernen Generationenkonflikt zwischen Müttern und Töchtern zu veranschaulichen [2. 2–7]. Nach dem Zweiten Weltkrieg spielte die D.sage zunächst in den theoretischen Debatten des Feminismus eine Rolle. Während S. de Beauvoir in *Le deuxième sexe* (1949) den D.mythos als ein patriarchalisches Herrschaftsinstrument disqualifizierte, weil er Weiblichkeit restriktiv mit Mütterlichkeit gleichsetze, bemühte sich A. Rich in ihrem Essay *Of Woman Born* (1976) um eine Rehabilitierung der Göttin. Sie deutet die Geschichte von D. und Persephone als »the essential female tragedy«, die die Unterdrückung der Frau, aber auch ihren Widerstand und ihre Befreiung paradigmatisch vor Augen führe [8. 237–240]. Die Anregung Richs wurde v. a. von engl.sprachigen Schriftstellerinnen aufgegriffen – etwa von M. Atwood in ihrem Roman *Surfacing* (1972), der die D.-Persephongeschichte umkehrt, indem er die Suche einer jungen Frau nach ihrer verstorbenen Mutter thematisiert, oder in R. Doves Sonettzyklus *Mother Love* (1995), der die mit dem Erwachsenwerden der Tochter verbundenen mütterlichen Trennungsängste im myth. Geschehen zu spiegeln sucht.

B.4.2. Bildende Kunst, Musik und Tanz

Nach dem Niedergang der allegorischen Darstellungstradition hat die Figur der D. in der modernen Kunst nur wenig Resonanz gefunden. Die Göttin erscheint in Gemälden von A. Böcklin (*Ceres und Bacchus*, Gemälde, 1874, München, Schack-Galerie) und R. Dufy (*Cérès au bord de la mer*, Gemälde, 1928, New York, Perls Galleries); bedeutsamer sind die plastischen Bildwerke von A. Rodin (*Cérès*, Marmorbüste, um 1896, Boston, Museum of Fine Arts) und H. Arp (*Demeter*, Marmorplastik und 5 Bronze-Abgüsse, 1960, u. a. Mainz, Slg. der Landesbank Rheinland-Pfalz).

Die Figur der D. tritt auf den Opern-, Konzert- und Tanzbühnen des 19. und 20. Jh. nur sporadisch in Erscheinung. Der poln. Komponist K. Szymanowski widmete der Göttin eine Kantate für Frauenchor und Orchester (*Demeter*, 1917). Von B. Blacher stammt die Musik zu Y. Georgis Ballett *Demeter* (1964).

→ *Persephone*

Forschungsliteratur

[1] H. ANTON, Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols, 1967 [2] J. DONOVAN, After the Fall. The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow, 1989 [3] L. ETTLINGER, Art. Ceres, in: RDK 3, 1954, 397–403 [4] H. P. FOLEY (Hrsg.), The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretive Essays, 1994 [5] M. FRANK, Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, 1982 [6] E. SIMON, Die Götter der Griechen, 1969.

Zitierte Quellen

[7] G. HAUPTMANN, Sämtliche Werke, hrsg. von H.-E. Hass, Bd. 8, 1963 [8] A. C. RICH, Of Woman Born. Motherhood ■ Experience and Institution, rev. Ausg., 1986.

Christian Moser (Amsterdam)

Diana s. Artemis

Dido und Aeneias

(Διδώ, Δειδώ/Deidó, Αἰνεΐας; lat. Dido, Aeneas)

A. Mythos

Die Geschichte von Ai. und D. gehört zu den lokalen Gründungsmythen der Antike. Ihre Hauptquelle ist Vergils *Aeneis*.

Ai., Sohn des trojanischen Prinzen Anchises und der Venus (Aphrodite), wird vom Kentauren Chiron erzogen. Er kämpft im Trojanischen Krieg an der Seite Hektors, wird aber im Gefecht von Zeus beschützt und kann aus dem untergehenden Troja mit seinem Sohn Ascanius, seinem Vater und dem Schatz der Penaten entfliehen – seine Frau Creusa kommt auf der Flucht ums Leben (Verg. Aen. 2). Mit seinen Begleitern und zwanzig Schiffen beginnt eine siebenjährige Irrfahrt, die ihn letztlich in das Land seiner Vorfahren führen soll. Stets von Iuno (Hera) verfolgt, die sich als von Paris verschmähte Göttin auch gegen den letzten Nachkommen Trojas verschworen hat, langt Ai.'s Flotte zunächst in Thrakien, dann auf Delos und Kreta an, wo ihm nach und nach entdeckt wird, daß sein Ziel die Heimat des Trojagründers Dardanos, Hesperien (Italien), sei (Verg. Aen. 3,103–117). Nachdem Ai. weitere Prophezeiungen auf den Strophaden (durch Kelaeno, die Seherin der Harpyien) und in Chaonien (durch Helenos, den Bruder Hektors, der auch der Gatte der Andromache ist) empfangen hat (Verg. Aen. 3,247–257 und 374–491), erreicht schließlich Sizilien, wo sein Vater stirbt. Die Weiterfahrt nach Italien wird durch einen von Iuno entfachten Seesturm vereitelt, den nur sieben Schiffe überstehen, die an die libysche Küste verschlägt (Verg. Aen. 1,36–179). Hier trifft Ai. nun auf D., deren Schicksal dem seinen nicht unähnlich ist.

D. entstammt einem tyrischen Königsgeschlecht und ist Schwester des Pygmalion, der nach seiner Krönung König ihren Gemahl – den Hercules-Priester Sychaeus – töten ließ, um an dessen Vermögen zu gelangen. Als der Geist ihres Mannes D. über die Umstände seines Todes in Kenntnis setzt, verläßt sie Tyros mitsamt den Schätzen des Sychaeus auf dem Seeweg. Zunächst verschlägt sie nach Zypern, wo sich ihr der Priester der Iuno anschließt. Hier läßt D. auch achtzig Jungfrauen rauben, die sie ihrer Mannschaft zur Vermählung gibt und die später die Stammütter Karthagos werden sollen. Schließlich langt sie in Libyen an. Dort wird sie vom getulischen König und Iupiterpriester Iarbas umworben, weist diesen aber zurück und erkaufte sich von ihm statt dessen das Recht, soviel Land in Besitz nehmen zu dürfen, wie

sie mit einer Ochsenhaut umspannen könne. Indem sie die Ochsenhaut in dünne Streifen schneidet, vermag sie mit dieser einen Platz einzugrenzen, der genug Raum für eine ganze Stadt bietet – an diesem Ort entsteht Karthago (Verg. Aen. 1,343–368).

Hier mündet D.s Biographie in den trojanischen Sagenkreis ein. Nachdem Ai. seine Mutter Venus (Aphrodite) erschienen ist und den Weg nach Karthago gewiesen hat, kommt es zu einer ersten Unterhandlung zwischen Dardanern (Trojanern) und der punischen Königin, die Ai. selbst »in Nebel gehüllt« beobachtet (Verg. Aen. 1,521–578). Die Geschehnisse des Trojanischen Krieges sind D. bekannt (Bildnisse des Krieges schmücken den Tempel Karthagos), und sie verspricht sie den Flüchtlingen die Aufnahme in das punische Reich in gleichem Recht, bittet sich aber aus, Ai. selbst zu sehen. Dieser gibt sich ihr nun zu erkennen und dankt ihr für die Gastfreundschaft; D. wiederum läßt ihrerseits – gleich einer Feier zur Vermählung der Flüchtlingvölker – ein Dankesfest ausrichten. Venus aber fürchtet um das Leben ihres Sohnes unter einer der Iuno unterstehenden Regentschaft. Um ihn vor einem Gesinnungswechsel zu schützen, vertauscht sie für eine Nacht – die Nacht des gemeinsamen Festmahls – den Knaben Ascanius mit Amor (Eros), der, als D. ihn sich drückt, das Andenken Sychaeus in ihr auslöscht und neue Liebe zu Ai. entfacht (Verg. Aen. 1,657–722).

Einerseits durch die Unvereinbarkeit ihrer Treue gegenüber dem toten Gemahl mit der sie nun beherrschenden blinden Leidenschaft in tiefes Leid gestürzt, andererseits von ihrer Schwester Anna zu einer der Unbesiegbarkeit Karthagos verpflichteten strategischen Ehe überredet, sucht D. nach einer Gelegenheit, Ai. ihre Liebe offenbaren. Iuno trifft mit Venus die Verabredung, diese Gelegenheit bei einem gemeinsamen Jagdausritt zu schaffen; Ai. und D. kommen allein in eine Höhle, in der D. sich diesem offenbart und ihm »von Ehe spricht« (Verg. Aen. 4,160–172). Die sich anbahnende Verbindung wird durch die Fama in Libyens Städten verbreitet. So erfährt auch der einst von D. abgewiesene Iarbas davon, der sich hintergangen sieht und Iupiter (Zeus) um Hilfe anruft (Verg. Aen. 4,198–218). Iupiter entsendet daraufhin Mercurius (Hermes), der Ai. seine Bestimmung entdeckt, Ahnherr Roms zu werden, und ihn auffordert, Libyen zu verlassen (Verg. Aen. 4,265–276). Als D. erfährt, daß Ai. seine Flotte zurüsten läßt, stellt sie ihm und hält ihm Treulosigkeit vor, ohne ihn gleichwohl

in seiner Entscheidung umstimmen zu können (Verg. Aen. 4,305–330). Mehrfach schickt sie ihre Schwester zu Ai., um ihn zum Bleiben zu bewegen – vergebens. Wegen des Verrats an ihrer Liebe zum Tode entschlossen, trägt D. Anna auf, einen Scheiterhaufen zu errichten, auf dem alles, was an Ai. erinnert – Waffen, Kleidung, Ehebett, sein Bild – in einem Opferritus verbrannt werden soll, um entweder den Geliebten doch noch zurückzubekommen oder aber ihr Herz zu befreien, wie es ihr von einer massylischen Priesterin versprochen worden sei (Verg. Aen. 4,478–498). Auch eine letzte Anrufung der Götter kann jedoch nicht verhindern, daß D. am nächsten Morgen mitansehen muß, wie die trojanischen Schiffe in See stechen. Im Zorn beschwört sie eine auf die Nachkommen übergreifende unüberwindbare Feindschaft zwischen Tyriern und Trojanern, zwischen Karthago und Rom (Verg. Aen. 4,590–629). Nachdem sie zuvor ihre Schwester fortgesandt hat, um die letzten rituellen Vorbereitungen für die Opferzeremonie vorzunehmen, besteigt D. den Scheiterhaufen und ersticht sich (Verg. Aen. 4,663–665). Im Angesicht ihres qualvollen Sterbens erbarmt sich ihrer Iuno und schickt Iris, um Seele und Glieder zu lösen (Verg. Aen. 4,693–705). D. stirbt in den Armen Annas – Ai. sieht von See aus noch das Bestattungsfeuer (Verg. Aen. 5,1–7).

Sein weiterer Weg führt Ai. zunächst zurück nach Sizilien, von dort zur Sibylle von Cumae, die ihm sein zukünftiges Geschick in Latium vorhersagt und ihm dem Weg Goldenen Zweig weist (Verg. Aen. 6,140f. und 201–211). Mit diesem vermag Ai. in das Reich der Toten hinabzusteigen. Dort trifft er noch einmal auf D., die sich aber von ihm abwendet und zu ihrem Gatten Sychaeus zurückkehrt (Verg. Aen. 6,450–476). Die historische Bestimmung wird Ai. sodann von seinem Vater Anchises offenbart, der ihn auch wieder dem Hades geleitet (Verg. Aen. 6,669–892).

Als Ai. nach Latium gelangt, verspricht ihm dessen König Latinus die Hand seiner Tochter Lavinia, da ihm ein Orakel geweissagt hat, daß diese aus der Vermählung mit einem Fremden die Mutter eines Volkes sein werde, das einst die Welt beherrschen werde (Verg. Aen. 7,259–273). Erneut interveniert aber Iuno, indem sie sowohl Latinus' Gemahlin Amata gegen Ai. aufbringt als auch Turnus, den Stammesfürsten der Rutuler, dem Lavinia zuvor versprochen war, zum Krieg gegen Latiner und Trojaner aufwiegelt (Verg. Aen. 7,330–403). Schließlich hetzt sie die Hunde des Ascanius auf einen Hirsch, welcher Silvia, der Tochter des königlichen Jägers gehört, und verursacht hierdurch einen Aufstand der Latiner gegen die Trojaner (Verg. Aen. 7,477–527). Im Angesicht des Krieges sucht Ai. die Allianz mit dem pallantinischen

König Evander und dem Etruskerkönig Tarchon (Verg. Aen. 8,126–174); Venus läßt ihm unterdessen durch Vulcanus (Hephaistos) eine Rüstung fertigen (Verg. Aen. 8,382–453 und 527–531). Nach den ersten Zusammenstoßen beider Lager beschließt das Olympische Konzil, sich vorerst aus dem Kriegsgeschehen herauszuhalten (Verg. Aen. 10,6–117). Auf der Seite der trojanischen Allianz stirbt Evanders Sohn Pallas durch die Hand des Turnus (der zudem die Rüstung des Getöteten sich nimmt und dadurch die Leiche entehrt; Verg. Aen. 10,479–509), auf der Seite des rutulisch-latinischen Verbandes fallen der übergegangene Etruskerherrscher Mezentius und sein Sohn Lausus durch Ai.'s Schwert (Verg. Aen. 10,783–821). Zweimal kommt daraufhin zu Waffenstillstandsangeboten, die aber jeweils durch Turnus zurückgewiesen bzw. gebrochen werden. Der Krieg sucht daraufhin die latinische Hauptstadt Laurentum heim und setzt sie in Flammen, in denen Amata – Turnus für tot wählend – den Freitod sucht (Verg. Aen. 12,595–603). Schließlich kommt es zur direkten Konfrontation zwischen Ai. und Turnus, aus der Ai. als Sieger hervorgeht; er tötet Turnus trotz dessen Gnadengesuchs, um den Tod des Pallas zu rächen (Verg. Aen. 12,945–952).

Nach Ende des Krieges vereinigt Ai. Trojaner und Latiner und gründet die nach seiner Braut benannte Stadt Lavinium. Durch Ascanius, der später auch Iulus genannt wird, wird er Ahnherren der röm. Kaiserlinie der Julier. Seine später auf Venus' Geheiß erfolgende Erhebung in die Unsterblichkeit ist nicht mehr durch die *Aeneis* überliefert.

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Während die bildnerische Rezeption die Figuren in ihrer vollen biographischen Extension verhandelt und als eigenständige Charaktere begreift, hat die literarische Mythenrezeption Ai. und D. zu einem nahezu untrennbaren gemeinsamen Mythos verwoben. Bearbeitungen anderer Aspekte von Ai.'s Biographie – der Flucht aus Troja, der Erlebnisse in Latium oder des Kampfes mit Turnus – begegnen in der literarischen Tradition nur vereinzelt. Das zentrale und die Rezeption fast vollständig für sich einnehmende Moment bleibt die libysche Episode: das Liebesgeschehen zwischen Ai. und D. So sieht bereits die strukturelle Konzeption der *Aeneis* vor, daß die Vorgeschichte des Karthagoaufenthaltes als ein die Liebe D.s anfachender Erzählakt erscheint, während die sich anschließende Imperialgeschichte im Grunde auf der zerbrochenen Verbindung von Ai. und D. beruht und von ihr auch nicht wieder verdeckt werden kann. Vor diesem Hin-

tergrund erscheint eine getrennte Behandlung der Figuren nicht sinnvoll. Ihre Zusammenführung darf gleichwohl nicht als Verkürzung ihrer vieldimensionalen Anlage mißverstanden werden (was, wie zu zeigen sein wird, nicht nur für Ai., sondern auch für D. gilt). Die Karthagohandlung kann vielmehr als das Prisma angesehen werden, durch welches im Laufe der Rezeptionsgeschichte die Vita beider Figuren perspektiviert wird.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur

Versucht man, das zentrale Charakteristikum der Ai.figur herauszufiltern, so wird ■■■■ auf den Begriff des *fatum* (Schicksals) stoßen. Innerhalb des antiken myth. Kosmos ist Ai. möglicherweise die Gestalt, deren ■■■■ Geschick am stärksten durch göttliche Verfügung gelenkt wird. Bereits der Umstand, daß Ai. überhaupt über eine Biographie außerhalb des Trojanischen Krieges verfügt, verdankt sich allein der göttlichen Vorsehung. So hat die *Ilias* eigens für Ai. eine Bresche geschlagen: Dieser – eben kein direkter Nachfahre und nicht einmal ein Günstling des Priamos (Hom. Il. 13,460f.) – muß den Stamm der Dardaner fortführen und den Krieg überleben. Deswegen wird ■■■■ von Poseidon ■■■■ dem Gefecht abgezogen und vor einem Zusammentreffen mit Achilles gewarnt. Gegen Heras Willen rettet das Epos somit die Prophezeiung, daß »über die Troer weiterhin herrschen soll der starke Aineias, nach ihm die Kindeskinde, die seinem Geschlechte entsprossen« (Hom. Il. 20,307f.). Vergils Leistung besteht somit zunächst darin, die prophetische Öffnung der *Ilias* zu nutzen, um dem röm. Imperium einen homerisch geadelten Ahnherrn zu verschaffen. (Nicht ■■■■ ungefähr präfigurieren Ai.' Irrfahrten sowohl bei Vergil als auch bei Ovid ganz explizit die des Odysseus.) Kontingenz ist in der *Aeneis* eine Ausnahmeerscheinung: Der Weg des Ai. ist ganz durch die Schicksalsvorstellung geleitet, die auf jeder seiner Stationen einen anderen Fürsprecher findet. Im Umkehrschluß bedarf ■■■■ auf dem heroischen Höhepunkt – dem Duell mit Turnus – der ausdrücklichen Suspension göttlicher Verfügung, ■■■■ dem triumphalen Beginn der Geschichte Roms die angemessene Würde resp. ein »Verdienst« zuzuweisen. Weder der kriegerische Antipode Turnus noch die Feindschaft der Juno lassen sich allerdings als ernsthafte Anfechtungen von Ai.' *Fatum* begreifen. Tatsächlich kennt der Mythos nur eine einzige Gegenkraft, die nicht ohne Preis durch das Schicksal übergangen werden kann: *Fides*, die Treue, als deren personifizierte Vertreterin eben D. agiert. *Fatum* und *Fides*, beide für sich berechtigt und beide nicht ohne Opfer ■■■■ überwinden, bilden die entgegengesetzten Zwecke, aus

deren Kollision der Mythos sein tragisches Potential erhält.

Um dies zu begreifen, muss man zunächst festhalten, daß – wenn auch die vergilische Fassung des Mythos für die Folgezeit die allein maßgebliche geblieben ist – sich noch vor der *Aeneis* Konturen eines D.mythos abzeichnen, welche die Figur in ihrer Eigenständigkeit kenntlich werden lassen. Das aus dem 4./3. Jh. v. Chr. stammende Fragment aus dem Geschichtswerk des Timaios von Tauromenion (FGrH IIIb F 82) kennt D.s tyrische Vorgeschichte, ihren Fluchtweg, die Stadtgründung; es leitet auch ihren Namen etymologisch her (denn wegen ihrer vielen Irrwege wird die den phönizischen Namen Elissa Tragende von den Bewohnern Libyens Deidó, die »Getriebene«, genannt) – von Ai. weiß der Bericht jedoch nichts. Jenes Geschehen, das bei Vergil in der Iarbasepisode nachgereicht wird (Verg. Aen. 4,211–214), besaß in den frühesten Formen des Mythos offensichtlich finalen Charakter. Ein (namenloser) libyscher König hält demnach ■■■■ D.s Hand an; D. schlägt diese Offerte aus, worauf sie die Volksmassen zur Hochzeit zwingen wollen. In ihrer Not ersinnt sie den Ritus des Feueropfers, entzündet den Scheiterhaufen und springt vom Dach ihres Hauses in die Flammen.

So marginal jene früheste Überlieferung des Mythos auch erscheinen mag, so gewichtig ist die sich in ihr aussprechende ideelle Verschiebung. Während der vergilische Zweig die Katastrophe der Figur gerade aus einem zweifachen Verfehlen von Treue – D.s Treuebruch gegenüber Sychaeus und Ai.' Treuebruch gegenüber D. – entwickelt, zielt die ursprünglichere Version gerade auf die absolute Integrität D.s, die im Suizid keine Schuld bezeugt, sondern, in Analogie zum Lucretiamythos, ihre Ehre verteidigt. Diese gegenläufige Konzeption ist durchaus nicht obskur und exzentrisch; sie wird in den *Historiae Philippicae* des Pompeius Trogus wiederaufgenommen werden, darüber hinaus auch die Rezeption der Kirchenväter bestimmen und über G. Boccaccio und F. Petrarca auch in die nzl. Auseinandersetzung mit dem Mythos im ■■■■ wieder hineinwirken [3].

Ob das geläufige Bild der ■■■■ Leidenschaft für Ai. vergehenden, in den Wahnsinn getriebenen D. erst durch Vergil geschaffen wurde, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Die Überreste des lat. Epos *Bellum Poenicum* des Gnaeus Naevius lassen erahnen, daß bereits dort eine Engführung von Ai.sage und Karthagomythos stattgefunden hat. Inwieweit hierbei auch schon die Liebesgeschichte ausgebildet war und inwiefern wiederum Vergil auf diese Vorlage Bezug nimmt, kann nicht geklärt werden. Zweifellos teilt Vergil mit Naevius aber den historischen Standpunkt: Der Mythos, wie ihn die *Aeneis* erzählt, begründet das politisch-historische Schicksal des Mittelmeerraumes, die

Feindschaft der Völker und den durch die Götter lange vorherbestimmten Triumph Roms in den Punischen Kriegen. Das trojanische Heroenerbe ist nicht in Libyen, sondern in Italien aufgegangen; die Nachfahren des Ai. werden sich des von D. beschworenen Zorns der Karthager erwehren und ihn brechen.

Fernab der politischen Tiefenschichten ist ■■■■ aber insbes. die Psychologisierung der Figuren, die untergründige Motivation des Geschehens, die Vergils Schilderung ihre nachhaltige Wirkung verliehen hat. Wenn D. in der *Aeneis* (verfaßt zwischen 29 und 19 v. Chr.) zur Liebenden wird, dann ist das eben nicht bloß die Angelegenheit göttlicher Täuschungskunst. Die uneinlösbare Liebe ist in diesem Fall das *Movens* komplexer seelischer Mechanismen, die der Königin von Karthago eine besondere Physiognomie verleihen. Wenn in der ältesten Rezeptionsstufe noch Selbstbestimmung und Beständigkeit D.s Wesen kennzeichnen, wird sie bei Vergil zur Mänade [24], die – gleich einer »pfeilgetroffenen Hindin« (Verg. Aen. 4,69) – vom Liebesschmerz getrieben in der Stadt umherschwärmt, ihre Amtsgeschäfte vernachlässigt und dadurch die punische Kriegsökonomie zum Erliegen bringt. D. steht hier eindeutig für ein Konzept von Liebe als Krankheit, für ein Wahnsystem, das letzten Endes nur Einverleibung oder Auslöschung kennt (und das dementsprechend zur Erklärung der imperialen Konkurrenz Roms und Karthagos herangezogen werden kann). Legt die pathologische Konstitution D.s eine rein affektbezogene Steuerung des Umschlags von Hingabe in Selbstvernichtung nahe, so unterfüttert Vergil dieses Szenario jedoch zugleich mit dem Paradigma von Schuld und Strafe. Bereits zu Beginn des vierten Buches spricht D. von der »culpa« (»Schuld«), die sie für Ai. auf sich nehmen würde, stünde nicht der Entschluß unverrückbar in ihrem Herzen, sich keinem Manne mehr zu vermählen (Verg. Aen. 4,19). Ein zweites Mal ist von der »culpa« in Verbindung mit der Höhlenbegegnung die Rede: »ille dies primus leti primusque malorum/causa fuit; neque enim specie famave movetur/nec iam furtivum Dido meditatur amorem:/coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam« (»Jener Tag ist als erster des Todes, als erster des Unheils/Ursach geworden; nicht Anstand noch Ruf beirren von nun an/Dido; nicht mehr sinnt sie auf heimliche Liebe – sie nennt es/Eheband; so verbrämt sie die Schuld mit ehrbarem Namen«, Verg. Aen. 4,169–172). Fraglos ist dies die zentrale Passage der Episode, denn erst aus ihr läßt sich entnehmen, welchem Ethos der Mythos hier folgt, und ■■■■ D. tatsächlich in den Tod treibt.

Die tragische Verfehlung liegt nämlich darin, daß D. Ai. in ein Treueverhältnis gerückt hat, eine bedingungslose Beziehung, in welcher der unter dem *Fatum* stehende Ai. handlungsunfähig wird. *Fides* ist und ■■■■

die zentrale Idee, an der sich D.s Handeln ausrichtet und auf die sich auch das karthagische Staatswesen stützt. Rom als Stadt des Schicksals aber kann auf diese Idee keine Rücksicht nehmen. Ai. ist nicht in der Lage, die Bedeutung ■■■■ verstehen, welche die Zusammenkunft in der Höhle für D. besitzt, und wird auch in keinem Moment dazu bereit sein, für das Prinzip der Treue ■■■■ kämpfen. Umgekehrt wird sich D. als unfähig erweisen, das *Fatum* zu lesen und seine Wirkungsgewalt abzuschätzen; dadurch setzt sie ihre Welt einer empfindlichen Störung aus. Die wechselseitige Fehleinschätzung bleibt jedoch gerade nicht folgenlos (und hierdurch erlangt die Episode erst ihre für die Rezeptionsgeschichte eminente Signifikanz). Auch wenn sich die Liebenden nicht verständigen können, so müssen sie einander in ihrer Trennung doch verwunden. Für D. birgt Ai.' Abschied nichts anderes als die Einsicht, daß das auf die *fides* seiner obersten Repräsentantin festgelegte System korrumpiert wurde. An ihr vollzieht sich nun die innere Logik des »Perfidens«. Nichts kann die Störung der Treue wieder rückgängig machen, durch nichts ist der Sturm der Affekte wieder zu bändigen. Verhandlungen und in Höhlen geschlossene (oder nicht geschlossene) Verträge zählen nur dort, wo *fides* als Ordnungsprinzip noch intakt ist; andernfalls bleibt ■■■■ noch das Opfer. Auf der anderen Seite läßt der Vorwurf des *perfidie* (Verg. Aen. 4,305) Ai. nicht unverwundet – er muß ihn gleichwohl in seine Sprache übersetzen. Die einzige Vorsehung, die Ai. auf seinem Weg nach Latium verschwiegen wurde, ist die, daß sein Ruhm nur über den Tod der Geliebten führt, daß sein Kommen eine der Treue verschriebene Vita auslöschen muß. Und so, wie die eigentliche Perfidie damit begann, daß dem Toten – also Sychaeus – durch Amor das Andenken genommen wurde, so kann dieser Zustand auch ■■■■ durch den Tod wieder beendet werden. Erst wenn Sychaeus und D. in der Unterwelt wieder vereint sind, wenn dem Toten zurückgegeben wurde, was ihm versprochen wurde, können die Verhältnisse unter den Lebenden wieder geordnet werden, ist auch Ai. erst wieder wirklich frei für die Erfüllung seines Schicksals. Die Größe des Imperium Romanum ruht bei Vergil ganz auf dem Selbstopfer D.s und ist ohne dieses nicht zu denken.

Eine reflexive Annäherung an jenen zentralen Konflikt der *Aeneis* finden wir in ihrem unmittelbaren Umfeld, nämlich bei Ovid. Während in der sich auf die Irrfahrten konzentrierenden Darstellung des Ai.mythos im 13. und 14. Buch der *Metamorphosen* D. eine äußerst marginale Rolle spielt (Ov. met. 14,75–81), entwirft Ovid im siebten Brief der *Heroides* (um 13 v. Chr.) das Bild einer D., die – im Gegensatz zur vergilischen Figurenkonzeption – das Schicksal le- ■■■■ und auf diese Weise ihr Verhältnis zu Ai. neu perspektivieren kann [8]. D.s Bitten ist hier von vornher-

ein als Geste gekennzeichnet; »nec quia te nostra sperem prece posse moveri, adloquor – adverso movimus ista deo« (»Nicht weil ich hoffte, mit meiner Bitte dich zu bewegen./sprech ich dich an, denn ein Gott stemmte sich gegen mein Tun«, Ov.epist. 7,3f.). Gegen den Willen der Götter vermag eine auf das Treugelöbnis insistierende Frau nichts auszurichten, dessen ist sich D. hier voll bewußt. Sie sieht Ai.' künftiges Geschick bis hin ■■■ Iulus/Ascanius' Triumphen (Ov.epist. 7,153f.), sie weiß auch, daß nichts das Fatum aufhalten kann, auch ihr Brief nicht. Sie beharrt allerdings auf ihrem Teik in dieser Geschichte; sie will nicht von der göttlichen Vorsehung einfach übergangen werden, sondern verlangt ihren Preis. In ihrem Freitod gibt sie die Schuld, die sie auf sich geladen hat, ■■■ Ai. weiter: »te satis est titulum mortis habere meae« (»Bist du an meinem Tod schuldig, so ist es genug«, Ov.epist. 7,76). Das Bewußtsein der Schuld soll Ai. ■■■■ unauslöschlichen Strafmal werden. Die Schilderungen des Lebens, das zu führen sei, wenn sich Ai. nur der Weisung der Götter widersetzen könne, die Phantasie eines ungeborenen Kindes, das mit seiner Mutter durch das Schwert Ai.' sterben wird – all das ist hier keine reale Option, sondern v. a. Mittel, Ai.' Leiden ■■■ D.s Tod ■■■ erhöhen. Nicht ■■■ ein Menschenleben wird durch die Trennung der Liebenden vernichtet; ■■■ ist eine ganze Welt, die D.s Brief als eine



Abb. 1: Flucht des Aeneas mit Anchises und Askanios. Schwarzfigurige Amphora (Ausschnitt), um 520 v. Chr. Boulogne-sur-Mer, Château-Musée.

virtuell mögliche beschwört, die der Schicksalsgerbenheit des Trojaners aber zum Opfer fällt. D.s Freitod ist nicht länger das Resultat mädischer Auflösung. Der Epitaph am Ende des Briefes macht deutlich, daß dieser Tod eine Verantwortung und einen Verantwortlichen kennt: »Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem./Ipsa sua Dido concidit usa manu« (»Aeneas hat den Grund und das Schwert ■■■■ Sterben gegeben./Darum mit eigener Hand tötete Dido sich selbst«, Ov.epist. 7,195f.)

B.2.2. Bildende Kunst

Hinsichtlich der bildnerischen Darstellung der Figuren gilt es zu beachten, daß sich für Ai. sowohl eine griech. wie eine röm. Bildtradition ausmachen läßt (die stark divergieren), während die D.ikonographie nahezu ausschließlich eine röm. bleibt. Die griech. Ai.gestaltungen rekurrieren allesamt auf die *Ilias* und beschäftigen sich dementsprechend zunächst mit dem kriegerischen Aspekt der Figur. Unter den frühesten Motiven findet sich etwa Ai.' Duell mit Diomedes (Hom.II. 5,300) auf attischen Vasen des 6. und 5. Jh. v. Chr. Andere Darstellungen zeigen die Auseinandersetzung mit ?Achilleus und Ai. als Gehilfen des ?Paris bei der Entführung ?Helenas aus Sparta (letzte Szene – die nicht homerisch ist – begegnet mehrfach auf Schalen des attischen Vasenmalers Makron aus dem 5. Jh. v. Chr. [6]). Bemerkenswert ist allerdings die ungeheure Zahl ■■■ griech. Gestaltungen der Fluchtscene mit Anchises, die ihr Vorbild nicht bei Homer finden konnte und im ikonographischen Detail (Anchises auf Ai.' Rücken) die Bildhaftigkeit der *Aeneis* bereits vorwegnimmt (vgl. Abb. 1). Exponiert findet sich Ai.' Flucht in den Randzonen des griech. Einflußbereichs, namentlich auf Münzen, ■■■ auf aus dem 5. Jh. v. Chr. stammenden Tetradrachmen der nordgriech. Stadt Aineia, die Ai. als Gründungsheros für sich beansprucht [13. 160f.]. Gleiches gilt für Fluchtdarstellungen auf Münzen der Stadt Segesta (3. Jh. v. Chr.), die laut Thukydides (Thuk. 6,2,3) trojanischen Ursprung hat. Auch in der röm. Rezeption ab dem 1. Jh. v. Chr. spielt die Fluchtscene eine große Rolle und dominiert die übrigen Episoden, die nun aus dem Bildfundus der *Aeneis* hinzutreten: die Jagd in Lavinium, die Schlacht in Latium, der Pakt mit Latinus, aber auch das Zusammentreffen mit D. Dieses ist für die antike Ikonographie noch von untergeordneter Bedeutung und erlangt offensichtlich erst in der Spätantike gesteigerte Signifikanz. Einen singulären Status nimmt daher die Darstellung der Jagdszene auf einem Kastensarkophag des 2. Jh. n. Chr. ein, die früheste bildliche Gestaltung der Karthagoepisode. D. selbst ist als Einzelfigur nur sehr selten überliefert. Auf einem pompejanischen Wandgemälde erscheint sie als verlassene Herrscherin,

in deren Rücken sich Ai.' Schiff entfernt; als Stadtgründerin zeigt sie hingegen eine Münze des 3. Jh. n. Chr. aus Tyros [31].

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur

Die zentrale Stellung, die Ai. innerhalb der ma. Mythographie einnimmt, erklärt sich zunächst und vorrangig ■■■ der exorbitanten Bedeutung, die Vergil innerhalb des christl. Kosmos besaß. Man setzt sich mit Ai. auseinander, weil man die *Aeneis* liest, und die *Aeneis* liest man, weil Vergil für die *litterati* nicht nur die Verkörperung der poetischen Norm, sondern auch das zentrale Bindeglied zwischen antiker und christl. Kultur darstellt und selbst zum Mythos wird. So, wie man Vergil als einen Agenten des Christentums in röm. Gewande wahrnimmt, ■■■ werden auch die Geschehnisse der *Aeneis* als christl. Allegorien verstanden.

Zentral und von großem Einfluß ist die *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis* des Fulgentius (6. Jh. n. Chr.), welche die konsequente allegorische Übersetzung der *Aeneis* letztlich etabliert und für das hohe MA nutzbar macht. Vergil selbst erscheint hier dem Mythographen, um diesem den Zugang zur verborgenen Bedeutung der *Aeneis* zu eröffnen. Der Interpret unterlegt der aineischen Vita ein dreistufiges Paradigma, das auf die Entfaltung des »guten Lebens« angelegt ist, die nur durch die Erlangung von *virtus* (Tugend) und *sapientia* (Weisheit) zustande kommen kann. Der Entwicklungsprozeß führt über die Stadien *natura*, *doctrina* (Unterweisung) und *felicitas* (Glück), die sich in Ai.' Lebensweg (und der Komposition der *Aeneis*) mustergültig widerspiegeln. Die ersten vier Bücher der *Aeneis* repräsentieren demnach das Kindesalter, stellen zum einen die naturgegebene Potenz des Menschen aus, zeigen aber ebenso das fehlende Urteilsvermögen und die stete Verwirrung durch äußere Einflüsse, für die stellvertretend der Seesturm und die Karthagoepisode steht. Erst mit dem Tod des Anchises, der zu Beginn des fünften Buches erinnert wird, beginnt das Alter der geistigen Reifung (»prudencior aetas«), der Bildungsweg, der als ein Läuterungsprozeß anzusehen ist. Das Zurückdrängen der Leidenschaften und der rechte Gebrauch der *memoria* ermöglichen letztlich die Gottesschau, welche die *Expositio* in Ai.' Abstieg in die Unterwelt, seinem Durchlaufen des Apollotempels, dem Erwerb des Goldenen Zweiges und im Zusammentreffen mit Musaeus angebahnt sieht (und daher dem sechsten Buch eine zentrale Bedeutung zuspricht, die dessen extensive Behandlung rechtfertigt). Wenn Ai. dann schließlich auf seinen Vater trifft, der ihm von der Entstehung der Welt berichtet, vollzieht Fulgentius endgültig den Zusammenschluß von antiker Mythologie und christl.

neuplatonischer Mystik: »Vides ergo quia sicut Deum creatorem oportuit et de secretis naturae mysteriis docet et reduces iterum animas iterum de uita demonstans et futura ostendit« (»Du siehst also, wie Gott der Schöpfer verfügt und sowohl die geheimen Mysterien der Natur lehrt als auch, indem er den zurückgeführten Seelen immer wieder das Leben zeigt, die Zukunft lehrt«, Fulg.expositio 161). Der Mensch hat die Wahrheit gesehen und dadurch die *gravitas* (Charakterstärke) erlangt. Was nun folgt, ist das Leben in der *felicitas*, der aineische Ruhm, die Begründung einer Regentschaft, als deren innerer Kern ein christl. Ethos nach und nach ■■■■ Vorschein kommt.

Eine derart auf christl. Disziplinierung angelegte Ausdeutung des Mythos kann für D. vermeintlich nicht viel Gespür entwickeln. Sie erscheint als gefährliche Verlockung, als Hindernis auf dem Weg ■■■ Selbstfindung. Eine solche Lektüre fände ihre Begründung letztlich bei Augustinus, der in den *Confessiones* (Aug.conf. 1,13) seine um den Tod der D. vergossenen Tränen bereut, die irdische Freundschaft (»amicitia mundi«) als einen Abfall (»fornicatio«) von der Gottesfreundschaft wertet und sich selbst zum umherirrenden Ai. stilisiert. Tatsächlich ist die Charakterisierung D.s innerhalb der christl. Tradition keineswegs so eindeutig. Im Rückgriff auf die von Timaios ausgehende Variante, die Ai. nicht kennt und in welcher D. sich einer Wiederverheiratung durch den Freitod entzieht, avanciert sie bei Tertullian ■■■■ Idealbild der christl. Witwe, insofern sie sich offensiv zum Konzept der »secunda virginitas« (»zweiten Jungfräulichkeit«) bekennt. Zurück bleibt in diesem Falle »eine Dido, welche als Flüchtling in einem fremden Land, wo sie die Ehe mit dem König ihrerseits hätte wünschen sollen, es im Gegenteil vorzog, um nicht eine zweite Ehe eingehen zu müssen, zu verbrennen als zu heiraten« (»Dido, quae profuga in alieno solo, ubi nuptias regis ultro optasse debuerat, ne tamen secundas experiretur, maluit ■■ contrario uri quam nubere«, Tert. *De exhortatione castitatis* 13,3).

Beide Figuren sind somit für das MA operabel, und ■■■ verwundert ■■■ nicht, daß sie nicht allein in den zahlreichen *Aeneis*-Kommentaren überleben, sondern eine bedeutende Rolle in der Dichtung der höfischen Klassik spielen. Zum einen dienen sie als Motiv, an dem die jeweils geschilderte Liebesrealität sich ■■■■ lassen muß; als prominenteste Beispiele lassen sich hierbei sicherlich die Gravur auf dem Sattel der Enite in Hartmanns von Aue *Erec* (um 1180; vv. 7552–7581) und die Erinnerung an D.s Schicksal in der Minnegrottenepisode in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (1210; vv. 17198–17201) anführen. Zum anderen aber bilden Ai. und D. jene Paarkonstellation, ■■■■ welcher die Tradition der höfischen Romanliteratur überhaupt erst geboren wird – nämlich im altfrz. *Roman d'Eneas*

(um 1160) und in Heinrichs von Veldeke mittelniederdt. Adaption *Eneit* (zw. 1170 und 1190). Strukturell lassen sich hier v. a. zwei entscheidende Verschiebungen hervorheben.

Auf der Ebene der Handlungsmotivierung ist zu konstatieren, daß sich das Geschehen mehr und mehr von dem die antike Vorlage prägenden Zwiestreit der Götter lösen beginnt. Freilich kennen die Romane Juno und Venus, sie bringen auch die göttlichen Beschlüsse ins Spiel – allein stützen diese die aineische Biographie nur noch marginal und stehen auch nicht unangezweifelt in dieser Welt. Wo bei Vergil noch jede Gefühlsregung der Protagonisten an olympische Strategien zurückgebunden wurde, Venus und Juno seinen Weg noch ständig begleiteten, dort geschieht in der höfischen Epik alles nahezu von selbst. Die Zusammenkunft von Ai. und D. bedarf keiner göttlichen Absprache, die Bosheit der Amata und der Zorn des Turnus sind Resultat einer grundsätzlichen Abneigung gegen den trojanischen Fremdling. Umgekehrt bleibt dort, wo sich tatsächlich göttliche Interventionen ausmachen lassen, die Motivierung recht stumpf. Juno verantwortet den Sturm, der Ai. die Küste Libyens wirft, Venus küßt Ascanius, der diesen Kuß unfreiwillig D. weitergibt – im Grunde ist das bereits alles allegorische Geschehen geworden, eine Götterpsychologie ist nicht mehr zu erkennen. Von großer Bedeutung ist dieser Umstand nicht zuletzt für den Anfangspunkt von Veldekes *Eneit*, die Flucht aus Troja. Zwar hat auch bei Veldeke »Eneas/van den goden vernomen,/dat he dannen solde komen/ende den lif bewaren end over mere solde varen/toe Itäljen in dat lant« (vv. 54–59). Allerdings bleibt diese von den Göttern vorgesehene Flucht (im Gegensatz zur *Aeneis*) aus Troja immer auch mit einem Makel behaftet. Sie steht nämlich zugleich für eine sehr menschliche Abwägung, deren Ende eine der Erzählung von Grund auf suspekte Absage den Heldentod steht: »doe mannelich doe gesach,/dat et an dat sterven solde gân,/doe dochte si dat lant rûmden,/dan si sich versûmden/end roem dâ erworven,/dâ si ombe erstorven« (vv. 99–104). Den Verdacht, der sich hier einstellt, wird später Amata gegenüber Latinus wieder vorbringen: »et komet van onsinne,/dat du kêres den man,/de ûter Troien ontran/sinen hêren ende sinen knechten,/want he niet gedorste vechten./er ontran sinen mîgen,/die dâ erslagen lâgen« (vv. 4211–4218). Die Vorwürfe sind offensichtlich nicht ganz von der Hand zu weisen: Es haftet den Trojanern der Ruch an, daß sie ohne »êre noch trouwe« sind (v. 4253) – ein Befund, für den die Karthagoepisode nur ein weiterer Beleg ist. Um jenen verborgenen Mißkredit des Ai. insbes. bei Veldeke zu verstehen, muß man in Betracht ziehen, daß dieser auf eine Variante des Trojamythos zurückgreifen konnte, die ihren Ausgang in der *Ephemeris belli*

Trojani des Dictys Cretensis (5. Jh.) und der *Historia de excidio Trojae* des Dares Phrygius (6. Jh.) genommen hatte. In dieser Variante wird aus dem Priamosgegner Ai. tatsächlich ein Verräter Trojas, der insgeheim mit dem Feind verhandelt und schließlich, nachdem ihm Verschönerung zugesichert wurde, die Griechen in die Stadt einläßt. Das Bewußtsein, daß Ai.' Rettung sich weniger der göttlichen Fügung als vielmehr einer perfiden Selbsterhaltungsstrategie verdanken könnte, ist dem höfischen Roman noch nicht genommen – vielmehr subvertiert es die Heroengeschichte von Anfang an.

Auf der Strukturebene läßt sich wiederum beobachten, wie die Liebe zwischen Ai. und Lavinia (auf die Vergil nicht mehr als fünf Verse verschwendet: Verg. Aen. 12,64–69) stark ausgeweitet wird und somit in eine Analogiebeziehung zur D.episode tritt. Tatsächlich deutet sich hier eine Transformation des Mythos in die Doppelcursus-Strukturen des arturischen Romans an. Das Narrativ der Vorsehung wird durch eine Minnedidaxe ersetzt, und während die Beziehung von Ai. zu Lavinia als ein vollendetes höfisches Verhältnis ausgestellt wird, fällt auf die Begebenheiten in Karthago der Schatten einer Übertretung im Verhältnis zwischen *hêre* und *vrouwe*. Diese betrifft – v. a. im altfrz. *Eneasroman* – den Verstoß gegen das Gebot der *mâze* (u. a. »rechtes Maß«). Die Minne zwischen Ai. und D. kann nicht recht sein, denn sie geht mit der Vernachlässigung von Herrscherpflichten einher. Nicht nur Ai., sondern v. a. D. »verliget« sich: Sie vermag ihr Land nicht mehr zu führen, sondern hat ihre Sinne ganz auf den Geliebten gerichtet. Die vergilische Psychologisierung der Figur wird hier zum Spiegel eines kollabierenden höfischen Ethos. Die Liebesverfallenheit (deren göttliche Verantwortung hier eben deutlich abgeschwächt wird) ist unbedingt sanktionswürdig, und die Selbstmörderin Liebe, die aus Eigensorge gegen die Staatsraison handelt, findet sich dementsprechend in der Hölle wieder (vv. 3296–3306).

Dort wird D. auch noch 200 Jahre später, nämlich in Dantes *La Divina Commedia*, antreffen, wo sie als Exempel lüsterner Selbstvergessenheit neben Semiramis, Kleopatra und Helena als ein durch die Lüfte gepeitschter Schatten im zweiten Kreis des Inferno ihr Dasein fristet. Freilich steht Dante in seiner Zeit mit diesem Urteil allein. In direktem Bezug verteidigt F. Petrarca in seinem *Triumphus pudicitie* (1352) die Keuschheit der D.: »poi vidi, fra le donne pellegrine,/quella che per lo suo diletto e fido/sposo, non per Enea, volve ire al fine/(taccia il vulgo ignorante); io dico Dido,/cui studio il publico grido.« (»Auch sah ich unter fremden Frauen wallen/diejenige, die ihrem Mann zuliebe/verschied, nicht dem Aeneas zu Gefäl-

len./Schweig, blinde Menge! Nicht die Liebestriebe/bewogen sie, vielmehr die reinste Sitte/bewog, daß Dido nicht am Leben bliebe«, vv. 154–160). Auch G. Boccaccio (der den Namen »Dido« auf das phönizische Äquivalent »lat. »virigo« zurückführt) rekurriert in *De mulieribus claris* auf die Version des Timaios: D. hat Ai. niemals zu Gesicht bekommen, weil sie bereits zuvor entschlossen war, lieber zu sterben, als ihre Keuschheit preiszugeben (Cap. 42). Analog wird noch Hans Sachs' *Historia. Die königin Didonis* (1557), die ebenfalls ganz ohne Ai. auskommt, schließen: »Bey dieser heydnischen withfrawen/Ein züchtig, erbar weib sol schauen./Wie hoch weiblich zucht und keuscheit/Und sollich ehlich stetigkeit/Gedechtnuß-wirdig sey zu loben.«

Grundsätzlich zeichnet sich in der Wende zur Nz. verstärkt der Wille ab, dem Mythos die Größe D.s abzurufen und zu erhalten. Selbst G. Chaucers Darstellungen in *The House of Fame* (1378) und *The Legend of Good Women* (1380–1387), die wieder zur vergilischen Vorlage zurückkehren, zeugen von einem nahezu vollständigen Übergang des Heroismus vom Trojaner auf die Königin Karthagos, die unter der Hand einer den Göttern ergebenen Märtyrerin avanciert, während Ai. mehr als »betrayers« (»Verräter«) perspektiviert werden kann. Nicht zwingend ist die ethische Musterhaftigkeit der Figur also das Modell einer vorbildlichen Witwenschaft gebunden. Gerade auch in ihrer tragischen Verstrickung kann und muß D. als die liebende und verlassene Frau neu perspektiviert und nobilitiert werden. In diesem Sinne wird fortan auch das Schicksal der Ai.rezeption nahezu vollends an D. hängen – sie allein ist der Schlüssel zum nzl. Verständnis des Mythos.

B.3.2. Bildende Kunst

Wenn Macrobius in den *Satumalia* (5. Jh. n. Chr.) ausführt, daß die Erzählung von D. und Ai. trotz ihrer Falschheit eine derartige Strahlkraft besitze, »ut pictoribus fioresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies hac materia vel maxime in efficiendis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur« (»daß sowohl Maler wie Bildhauer und solche, die menschliche Figuren auf Stoffen abbilden, sie in der Gestaltung von Ebenbildern jedem anderen Thema vorziehen, als ob der einzige Gegenstand sei, an dem sie ihre Kunstfertigkeit zeigen könnten«, Macr. Sat. 5,17,5), dann hat er den kunsthistorischen Befund auf seiner Seite. Im Ausgang der Antike mehrten sich in der Tat die Darstellungen der Paargeschichte merklich; ausführlich ist diese etwa auf einem röm. Bodenmosaik aus der zweiten Hälfte des 4. Jh. zu studieren, welches in fünf Einzelbildern D. und Ai. dem Paar Meleager und Atalanta gegenüberstellt und

dabei die beiden Paaren gemeinsame Verbindung von Liebes- und Jagdmotiv extrapoliert. Auch in der vermutlich wichtigsten Bildquelle der Spätantike, dem im 5. Jh. n. Chr. erstellten Codex *Vergilius Vaticanus*, verinnahmt die Liebeserzählung einen Großteil der Illustrationen für sich. Anstelle des Jagdmotivs legt die Bilderhandschrift ihr Augenmerk allerdings auf die höfischen Verhandlungs- und Audienzszenen und zeigt D. nicht zuletzt auch als rasonierende Figur vor Ai.' Abfahrt. Ferner lassen sich hier zwei weitere Gestaltungskreise ausmachen, deren Massierung durchaus Signifikanz besitzt. Zum einen ist dies die Darstellung der verschiedenen Wunderzeichen, unter denen das Prodium der lavinischen Sau (vgl. Verg. Aen. 3,390; Verg. Aen. 8,43–45 und 81–83) bereits eine vorvergilische Bildtradition besitzt und erst in der Augusteischen Zeit – als Prophetie röm. Prosperität – mit dem Ai.mythos zusammengeführt wird. Zum anderen genießt die Darstellung der Unterweltreise des Ai. verstärkte Aufmerksamkeit; insbes. das Zusammentreffen mit der Sibylle von Cumae scheint den Illustratoren von Bedeutung sein.

Die weitere bildliche Transformation der Figuren geht in ihrem Bedeutungsgehalt nicht über die Textillustration hinaus. Erwähnenswert ist hier allenfalls die Berliner Handschrift von Veldekes *Eneit* (um 1220), die zahlreiche Miniaturen der Regensburg-Prüfener Schule enthält und anstelle von spätantiken Bildtraditionen auf Typologien ma. Sakralkunst zurückgreift [15].

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur und Musik

Die Reduktion des Mythos auf das vierte Buch der *Aeneis* wird durch einen Blick auf seine Rezeption innerhalb der frühnl. Dramatik bestätigt. Im 16. Jh. kommt europaweit zu einer regelrechten Flut Didotragödien. Zu unterscheiden sind hierbei zum einen die neulat. Schuldramen, deren Motivation nicht zuletzt in dem Umstand zu suchen ist, daß hier eine antike Tragödie neu geschaffen werden konnte, die bisher eben ohne eine dramatische Vorlage existierte; diese Stücke orientieren sich in der Regel sehr eng an Vergils Text [14]. Ihre didaktische Funktion bestimmt die Figurenkonstellation dabei zunehmend als den Gegensatz einer durch D. repräsentierten Affektverfallenheit, welcher der stoische Charakter des »pius Aineias« gegenübergestellt wird [12.2.119–137]. Diese Tendenz läßt sich freilich nicht nur im Humanistendrama (etwa bei N. Frischlin oder H. Knaust) verfolgen; sie kennzeichnet zugleich auch die engl. D.tragödien W. Gagers (1583) und Ch. Marlowes (1594).

In der Romania entwickelt sich indessen eine Deutungstradition, welche die Instanz des Fatums

umwertet und allmählich zu diskreditieren beginnt [25]. So erhält D.s Verfluchung des scheidenden Geliebten, wie sie durch Vergil vorgebildet war, nun auf einmal einen realen Bezugspunkt. D. zieht die göttliche Verfügung der Abreise offensichtlich nicht grundlos in Zweifel: Für sie bleiben die Götter stumm, ihre Entscheidungen unbegründet, ja, letztlich beliebig. Die Sinnhaftigkeit ihres Opfers kann D. im Rahmen einer olympischen Ordnung nicht mehr erkennen, denn die Olympier antworten ihr nicht. So bleibt ihr nichts anderes übrig, als die Zustandigkeit für ihr Schicksal nicht Iupiter, Merkur oder Venus, sondern Fortuna, einer blinden Gottheit, anzutragen. Alessandro Pazzi de' Medici *Dido in Cartagine* (1524) und G. B. Giraldis *Didone* (1541) entwickeln diesen Gedanken noch vorsichtig und lassen Fortuna bzw. *sorte* erst – wie dies bereits bei G. Chaucer der Fall ist – in D.s Todesstunde hervortreten. In L. Dolces *Didone* (1547) greift dagegen der Gedanke des blinden Schicksals bereits auf die vergilische Götterwelt über. D.s Liebe zu Ai. ist hier längst nicht mehr Teil einer olympischen Fehde mit historischer Tiefe, sondern der Willkürakt eines entfesselten Cupido (Eros), der D. ganz bewußt zugrunderichten will, hierzu auch den toten Sychaeus beschwört, kurzum: die Tragödie ihrer Rückbindung göttliche Zwecke beraubt. Dies freilich hat weitreichende Folgen, denn D.s Perspektive, welcher die Zweckhaftigkeit des irdischen Geschehens nicht mehr sichtbar wird, wird unter der Hand zum dominanten Handlungshorizont. So erhält D.s Skepsis der Aufrichtigkeit der aineischen Götterhörigkeit in É. Jodelles *Didon sacrifiante* (1552) unerwarteten Beistand durch Ai.' Gefährten Achates, der die Gesichte, welchen sich der Befehl zum Aufbruch verdankt, als »ses redoutez oracles, /ses songes ambigus, ses monstrueux miracles« (»seine gefürchteten Orakel, /seine zweideutigen Träume, seine monströsen Wunder«, vv. 11 f.) ansieht. Die Anweisungen der Götter sind nicht verlässlich, Ai. selbst zweifelt sie sogar an, folgt ihnen letztendlich jedoch bedingungslos. Auch hier kann am Ende nur noch Fortunas gedacht werden; das Spiel der Götter, Ai.' Fatum, Rom – all dies gerät dem Blick und kann nicht mehr zur Sinnggebung dieses Todes herangezogen werden.

In jenem Maße, in dem der Mythos im 16. Jh. die Tragödienlandschaft bereichert, stiftet er im 17. und 18. Jh. eine große Zahl an Opern, unter denen v. a. F. Cavallis *La Didone* (1641), H. Purcells *Dido and Aeneas* (1689) und P. Metastasio's Libretto *Didone abbandonata* (1724) hervorzuheben sind. Die Bedeutung der Oper Cavallis ist in erster Linie in der Obskuranz ihrer Handlungsführung zu suchen, insofern hier die Katastrophe einem harmonisierenden (und das Pathos der Figuren radikal brechenden) Schluß weichen muß. So wird D. hier vom Vollzug der Selbsttötung durch den

Geist des Sychaeus abgehalten und verliert das Bewußtsein. In diesem Zustand findet sie der über seine Liebe zu D. wahnsinnig gewordene Iarbas, der die tote geglaubte Geliebte küßt und sie aus ihrer Ohnmacht erweckt. D. erkennt die aufrichtige Liebe des einst Zurückgewiesenen und willigt in die Verbindung ein – ein Lobpreis auf Amor beschließt die Oper [22. 27–33]. Die ideelle Bilanz dieser Umdeutung des Mythos fällt fraglos ruinös aus; es ist bezeichnend, daß die einzige existierende Aufnahme der Oper (unter der musikalischen Leitung von Th. Hengelbrock, 1998) just um besagten Schluß gekürzt wurde.

Purcells Oper, der N. Tate das Libretto geschrieben hat, legt den Handlungsfokus weitaus enger als Cavalli, der den Handlungsbogen bereits vor Trojas Toren beginnen läßt. Die drei Akte von *Dido and Aeneas* verharren ganz am Hof von Karthago und spannen sich von D.s bereits erwachter Liebe zu Ai. bis hin ihrem Tod. An inhaltlichen Besonderheiten und Verschiebungen lassen sich zunächst zwei Aspekte ausmachen: Während bei Vergil die Versprengung der Jagdgesellschaft durch die Göttinnen arrangiert wird und die Liebenden gerade zusammenführt, planen bei Purcell/Tate – in offensichtlicher Analogie *Macbeth* – Hexen D.s Untergang, indem sie das jagende Paar durch einen Sturm voneinander trennen und Ai. einem Blendwerk aussetzen. Der Beschluß des Götterkonzils, demzufolge Ai. unverzüglich nach Italien aufbrechen muß, ist Täuschung. Der Götterbote ist tatsächlich der Zauberin »trusty Elf/In form of Mercury himself/As sent from Jove«, welcher »shall chide his stay, /And charge him sail tonight with all his fleet away« (2,1). Was die romanische Fortunadramatik bereits vorbereitet hat, realisiert sich nun vollends; man kann an der Göttlichkeit des Schicksalspruches nicht nur zweifeln, sondern er ist tatsächlich eine Fälschung. Hinzu tritt ein zweites Moment: D.s Leiderfahrung hat sich vollständig von den Handlungsrealitäten abgekoppelt. So darf Ai. hier sogar die ihm gesteckte Handlungsgrenze überschreiten und D. zusichern, »In spite of Jove's commands, I'll stay, /Offend the Gods, and Love obey« (3,2) – doch D. ist ihrer Verletzung bereits weit verfallen, daß sie den reuigen Geliebten zurückweisen muß: »For 'tis enough, what'er you now decree, /That you had once thought of leaving me.« Beweint und gefeiert wird hier die Liebe nicht als Paargeschichte, sondern als Idee, die entweder absolute Schicksalsgewalt hat oder gar keine.

Metastasio's Libretto *Didone abbandonata*, welches Grundlage für schätzungsweise 80 Vertonungen war (von denen allerdings keine bleibenden Eindruck hinterlassen konnte [22. 38]), verrückt die Handlungsparameter schließlich ein weiteres Mal gewaltig und entfernt sich deutlich der *Aeneis*. Metastasio inszeniert die Trennungsgeschichte als ein Wechselspiel

höfischer Intrigen und Machtpläne, in dessen Zentrum der Konflikt zwischen Ai. und dem um D. werbenden Iarbas steht (worin eine Rückprojektion der Turnusepisode zu erkennen ist). Iarbas ist bestrebt, den Konkurrenten um die Gunst der Königin auszuschalten, und läßt davon auch dann nicht ab, als Ai. D. bereits freigegeben hat. Während das Narrativ der verhinderten Liebe (und mit ihr Ai.' Schuld als »perfido«) zunehmend in den Hintergrund tritt, lenkt das Drama die Aufmerksamkeit eindeutig auf die *virtù* des Dardaners, der im Zuge des Geschehens Iarbas zweimal überwinden kann, ihn aber immer wieder am Leben läßt. Troja verteidigt Karthago gegen die Ansprüche des afrikanischen Königs – dies ist das sich hier abzeichnende staatspolitische Szenario, das selbst dann noch seine Gültigkeit behält, wenn D. tot ist, die Trojaner fortgesegelt sind und Karthago von den Truppen des Iarbas in Brand gesteckt ist. Am Ende des Stückes wird der Kampf des Meeres mit den Flammen des Stadtbrandes beobachten können; das Wasser behält die Oberhand. Jene Verlagerung der dramatischen Schwerpunkte, in deren Folge die Figur des Ai. ihre Fallhöhe (sprich: ihre Tragödienfähigkeit) wiedererlangt und sich aus dem Schatten D.s befreien kann, vermag sich innerhalb der klassizistischen Kunstauffassung durchzusetzen und auch außerhalb des Musikdramas Geltung zu erlangen.

Ihre monumentale Ausformung findet die *Aeneis* schließlich im 19. Jh., in H. Berlioz' Oper *Les Troyens* (1863). Von den Vertonungen des 18. Jh. setzt sich Berlioz nicht zuletzt dadurch ab, daß er den Handlungsausschnitt größer wählt und die ersten beiden Akte im untergehenden Troja, die Akte 3 bis 5 dann in Karthago spielen läßt. Jenes Doppelarrangement geht mit einer Neuformation und –gewichtung der Charaktere einher. Freilich bleiben Ai. und D. immer noch die Protagonisten der Karthagoepisode (der kriegerische Konflikt mit Iarbas ereignet sich nur mehr am Rande). Allerdings wird ihnen in der trojanischen Vorgeschichte nun ein anderes Drama gegenübergestellt. Während Ai. in jenen ersten Akten zwar präsent ist, aber nicht wirklich agiert (so ist etwa die bildnerisch bedeutende Fluchtscene ausgespart), sondern v. a. der Teichoskopie (Mauerschau) dient, rücken die bereits bei Cavalli auftauchenden Figuren Cassandra (Kassandra) und Coroebus, sowie – in Rückwendung auf Euripides – das Schicksal der Troerinnen ins Zentrum des Geschehens. Berlioz hat hier im Grunde eine Vorlauftragödie implementiert, aus deren Katastrophik sich wiederum der Blick auf die Prophezeiung richtet, die Ai. durch den Geist Hektors erhält. Mit der D.tragödie ist jenes Unterdrama durch Kassandras finalen Ausruf »Italia!« verknüpft, den später, in der Peripetie des vierten Aktes, Merkur wiederholen und damit Ai.' unabwendbaren Abschied

von D. einleiten wird. Die Hoffnung Trojas rückt somit in Opposition zur Hoffnung Karthagos, die Auflösung der ersten Tragödie impliziert eine zweite Tragödie, die bei Berlioz an historischer Konsequenz gewinnt. So bleibt Ai. hier nicht der einzige, der die Zukunft seines Volkes schauen darf; auch D. sieht das Kommende: Sie weiß von Hannibal, der ihr Schicksal einst Rom rächen soll, aber auch vom Kaisertum des Augustus und damit vom Überleben Roms, durch welches ihr Ruf nach Vergeltung gebrochen wird.

B.4.2. Bildende Kunst

Der Ai. mythos betritt die Nz. in Zitatform: Raffaels Wandbild in den Stanzen des Vatikan (1514), das den Brand des röm. Viertels Borgo im Jahr 847 n. Chr. darstellt, der durch die Segenshandlung Leos IV. zum Erliegen gekommen sein soll. Im vorderen Bildgrund begegnet dem Betrachter der seinen Vater auf dem Rücken schleppenden Ai., wodurch die Genealogie Troja-Rom gerade in der Katastrophe des abgebildeten Geschehens bestätigt wird. Die Ikone der Trojaflucht hält sich bis ins 17. Jh. beständig und bildet in dieser Zeit zweifellos einen zentralen Aspekt der Ai. rezeption. Sie kann dabei nicht nur – wie beispielsweise in A. Alciatis *Emblematum liber* (1531) – als Exempel der Elternliebe dienen. Der motivische Reiz muß vielmehr in der einem Untergang herausreichenden Kontinuität bestimmt werden. Der geistige Auszug aus dem MA, das Verlassen alter Gewißheiten zieht nicht den Untergang nach sich; die Heilslehre hat sich aus dem Inferno retten können und wirkt fort. Man kann dieses Geschehen zum einen als kathartischen Prozeß auffassen; Tendenzen hierzu finden sich indes. in der flämischen Schule (bei J. van Winghe, F. van Valkenborch, J. Breughel d.Ä., E. Ergo, K. de Keuninck und schließlich auch P. P. Rubens), welche das brennende Troja als eine Anspielung auf die Flucht Lots Sodom gestaltet [9]. Für die ital. Künstler spielt andererseits der genealogische Faktor der Ikone, ihre Ungebrochenheit eine Rolle. Grundsätzlich ist die Fluchtscene um den iulianischen Ahnherrn Ascanius erweitert, oft auch um die zurückbleibende Creusa. Die legitimatorische Funktion der Szene – unter deren eindrucksvollen Interpretationen die F. Barocci (vgl. Abb. 2), A. Carracci (1597–1604), G. M. Mitelli (1663), L. Spada (1615), B. Passarotti (1592) und M. Preti (1630) zu nennen sind – tritt letztlich in G. L. Berninis Dreifachskulptur (1618/19, Rom, Galleria Borghese) offen zutage. Im Auftrag des Kardinalnepoten S. Caffarelli-Borghese geschaffen, agieren die Trojaflüchtlinge als Spiegelungen der Kirchensituation. Paul V., gesundheitlich bereits stark geschwächt, kann die Kirche allein nicht mehr führen – gestützt wird er von seinem Neffen.

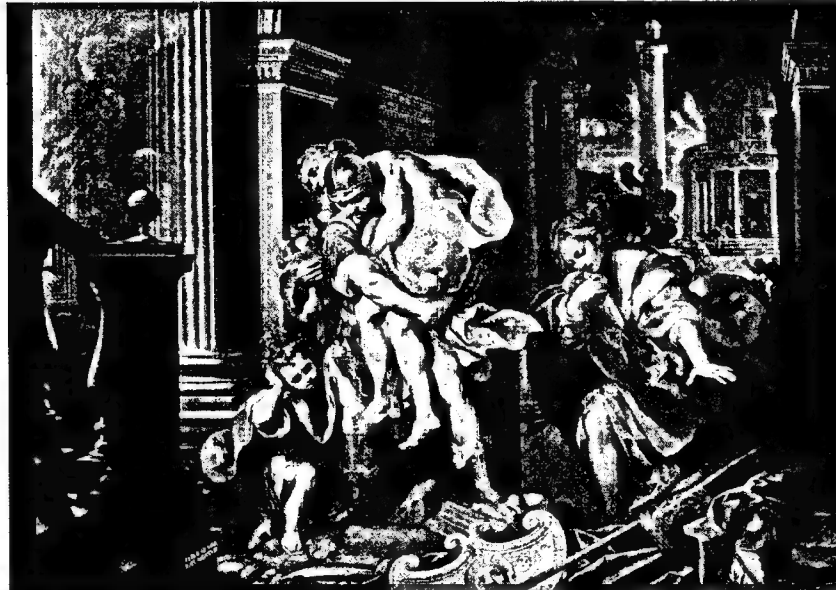


Abb. 2: Federigo Barocci, Aineias flieht mit seiner Familie ■■■ Troja, 1598, Öl auf Leinwand. Rom, Galleria Borghese.

Als zweites dominantes Motiv der frühznzl. Ai-rezeption kann Ai.' Begegnung mit seiner Mutter Venus ausgemacht werden. Vergil bietet dafür verschiedene Anlässe, u. a. die Erscheinung der Venus im Wald von Karthago (Verg. Aen. 1,314–406), die um 1630 P. da Cortona in Szene setzt: Venus tritt hier Ai. und seinem Begleiter Achates in Gestalt der Jägerin gegenüber, wird bereits von Cupido und weiteren Putten begleitet, was proleptisch auf den geplanten Anschlag auf D. hinweist. Diese Verknüpfung der beiden Handlungsmomente wird später G. D. Tiepolos Bild *Aeneas und Venus* (1757, Vicenza, Villa Valmarana) ausspielen. Erneut sind dort zur linken Hand Ai. und Achates zu sehen, auf einer Wolke sich ihnen abwendend Venus, die mit der linken Hand einen Putto mit sich zieht. Zieht man hinzu, daß ein Folgegemälde Tiepolos die Vorstellung des Cupido in Gestalt des Ascanius ■■■ Hof D.s zeigt, ist davon auszugehen, daß auf jenem ersten Bild die Entführung des Ascanius zu sehen ist. Die Handlungslogik würde allerdings verlangen, daß diese Entführung gerade in Ai.' Abwesenheit geschieht; demnach könnte es sich bei dem Putto auch um Cupido handeln, der hier von eigenmächtigem Handeln zurückgehalten wird.

Die offensichtliche Vermischung von narrativen Sequenzen in den Venusbegegnungen läßt sich ebenso auf einem unmittelbar angrenzenden Bildfeld verfolgen. N. Poussin hat zwischen 1630 und 1639 die Übergabe der von Vulkan geschmiedeten Waffen durch Venus an Ai. (Verg. Aen. 8,525 ff.) zweimal gestaltet. Die Szenerie ist eindeutig: Das Waffengeschirr ist rechts ausgestellt, auf der Erde sieht man den schlafenden Flußgott, Venus in der Bildmitte mit Cupido;

Putten weisen Ai. den Weg zu den Waffen. Dieses Darstellungsraster behält seine Gültigkeit letztlich bis hin zu F. Bouchers *Venus demandant à Vulcain des ■■■■* (1747, Paris, Louvre). Aufgebrochen wird ■■■ durch J. Jordaens, der in seiner Darstellung (nach 1661, Princeton, Princeton Art Museum) das Waffengeschick zum einen an die Küste verlagert, zum anderen aber neben Venus das gesamte olympische Personal der *Aeneis* aufziehen läßt. Die Waffen selbst, getragen von Cupido, rücken hier völlig an den Rand des Geschehens. Sie sind bloß der Anlaß, um die grundsätzliche Abhängigkeit des aineischen Schicksals von den Entscheidungen der Götter zu exponieren. So vermischen sich hier die Ankunft der Trojaner an der libyschen Küste und die Venuserscheinung von Latium. Offensichtlich knüpft Jordaens hier direkt an Rubens' *Quos Ego* (1635, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen) an, das Neptun und die Tritonen bei der Verhängung des Seesturmes zeigt. So bläst Triton auf Jordaens' Bild auf einer Muschelschale zum Triumph, das Gefolge Neptuns wartet im Rücken des Ai., während von oben sich nicht nur Merkur und Jupiter, sondern auch Juno zeigen, die Jupiter wiederum in den Arm fällt [28.5–7].

Strukturell verwandt ist der Bildtypus der Venusbegegnung mit einer Reihe von Darstellungen der Apotheose des Ai., die, um 1600 von P. Candid erstmals ins Werk gesetzt, nicht zufällig sowohl bei Jordaens (*Die Vergötterung des Aeneas*, 1617, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) und da Cortona (*Apotheosis de Eneas*, 1651–1654, Rom, Palazzo Doria Pamphili) als auch bei Tiepolo (*La Apotheosis de Eneas*, 1762–1766, Boston, Museum of Fine Arts) und Boucher (*L'Apo-*

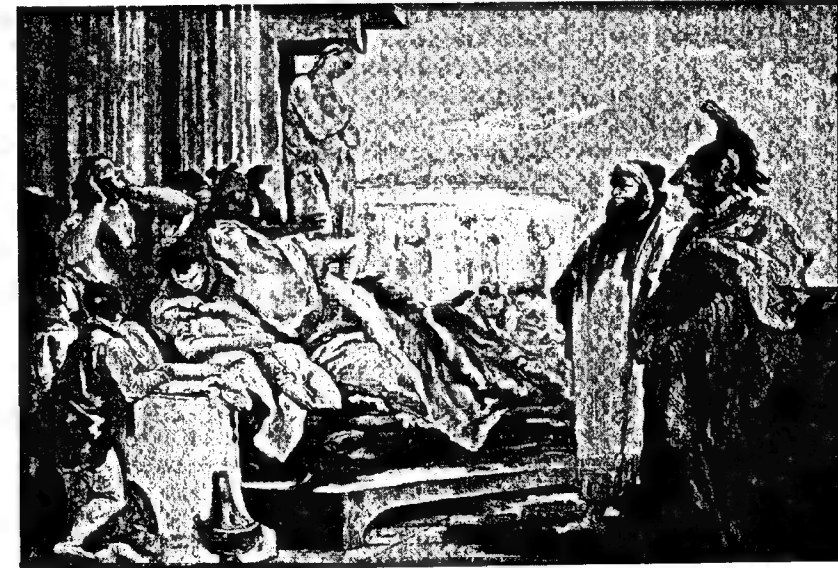


Abb. 3: Giovanni Domenico Tiepolo, Der Tod Didos, 1757, Öl auf Leinwand. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

théose d'Énée, 1747, Lovenciennes, Musée de Marly) als parallele Bearbeitung der Ai.figur erscheint. Die Integration einer Szene, die nicht mehr durch Vergil überliefert ist, in das myth. Panorama zeugt von einem selbstbewußten Umgang mit dem Mythos. Wenn auch das Arrangement der Apotheose – Ai. wird in die Höhen des Olympos »gehoben«, wo ihm Venus den Kranz der Unsterblichkeit aufsetzt – sich im wesentlichen durchhält und kaum Interpretamente enthält, so ist das Phänomen der Vergöttlichung an sich doch ■■■ kontextualisieren. Das Aufkommen und die Konjunktur dieser Szene im 17. Jh. ist keineswegs zufällig; die Apotheose geschieht vielmehr aus der Notwendigkeit, der aineischen Biographie eine heilsgeschichtliche Perspektive abzurufen. Der Urtypus europ. Herrschertums muß zum Gott werden, wenn er seine Souveränität inmitten eines politisch verheerten Jahrhunderts bewahren will – diese Vorstellung macht die Integration der Apotheose letztlich zur Bedingung der Weitertradierung des Mythos Ai.

Die Ai.rezeption des 18. Jh. läßt den Trojaner zwischen zwei Frauenfiguren rücken – die Sibylle von Cumae (in der Bildenden Kunst bei A. Coypel, *La descente d'Énée ■■■■ enfers*, 1716/17, Paris, Louvre; in der Musik bei G. B. Costanzi, *Enea in Cuma*, 1746, und N. Piccinni, *Enea in Cuma*, 1775) und nun eben auch wieder D. Während das Interesse an der Sybillengestalt sich mehr der Faszination am mythol. Katalog der Unterwelt, in zweiter Linie vermutlich auch der Wiederentdeckung des Orakelwesens durch die zeitgenössische Theologie verdankt, läßt sich in der erneuten Hinwendung zu D. – und insbes. ■■■ D.s Sterben – eine echte Bearbeitung ausmachen. Rubens hatte in

seiner Gestaltung des Motivs (*De dood ■■■■ Dido*, 1635/37, Los Angeles, J. Paul Getty Museum) die Figur der um sie trauernden Gesellschaft entrissen und stattdessen das zum Tod entschlossene Subjekt im Moment der Tat gezeigt. Von dieser Folie setzen sich die Folgeinterpretationen durch merckliche Umordnungen ab.

G. D. Tiepolo (vgl. Abb. 3) drapiert die sterbende D. auf den Scheiterhaufen, hinter ihr führt Anna die Klage – im Vordergrund aber betrauern sie Iarbas und Ai., Seite an Seite. Das Sterben ist hier ganz in die Spannung zwischen den Figuren, den Abschied des Geliebten und den Verbleib des Verschmähten, hineingenommen. Es ist unerheblich, daß das von Vergil geschilderte Geschehen ganz gegen die Bildlogik steht: D. stirbt nicht durch eigene Hand, sondern geht ■■■ jenem Beziehungsgeflecht zugrunde, in welches sie eingebunden ist und das unzweifelhaft der Operndramaturgie des 17. Jh. entstammt. Gesteigert wird diese Auslegung des »Liebestodes« dann in H. F. Fügers *Tod der Dido* (1792, St. Petersburg, Eremitage). D. ist hier alleingelassen, im Hintergrund entfernt sich Ai.' Schiff. Das entscheidende Detail, das Rubens' D. ihren Heroismus verliehen hatte, das Schwert des Ai., das die Verlassene gegen sich führt, fehlt bei Füger jedoch. D. ist ohne Waffen, ihr Blick richtet sich klagend ■■■ den Göttern – in diesem Moment ist der Tod beschlossen, ■■■ ist kein Handlungs-, sondern ein Beziehungsaspekt. Die Verantwortung für die karthagische Tragödie wird hier ganz ■■■ die Olympier zurückgegeben, die diese Liebe gestiftet und gebrochen haben. Für D. bleibt nichts mehr ■■■ tun; ihr Schicksal hat sich bereits entschieden, ■■■ folgt, ist ein Automatismus.

Die romantische Kunst kehrt schließlich das Innere nach außen und verwandelt Vergils psychologisierende Handlungsführung in ein Landschaftsgeschehen. W. Turner hat der *Aeneis* insgesamt elf Bilder gewidmet, acht davon der Karthagoepisode. Diese erfährt allerdings eine ganz neue Perspektivierung, insofern hier tatsächlich Karthago zum Sujet wird. Ganz im Stil Cl. Lorrains, auf dessen *Aeneis*-Gemälde er sich recht unverhohlen bezieht, entledigt er die vergilischen Topoi – etwa die Jagdpartie – fast ihrer Akteure, die in den Landschaftsarrangements nahezu verschwinden. Der Bogen, den Turners Bildreihe dabei um das D.drama spannt, wird als ein politisch-ökonomischer sichtbar. Am Anfang steht die Erbauung Karthagos durch D. (1815, London, National Gallery): Im Sonnenaufgang wird eine prosperierende Handelsstadt (untypischerweise an einer Flußmündung gelegen) erkennbar, die in den Folgebildern zum eigentlichen Ausdrucksobjekt des Geschehens wird, sich aber allmählich verdüstert, während in ihrem Schatten Merkur dem Ai. erscheint und dieser letztlich die Flotte auslaufen läßt. Am Ende steht – analog zum *Rise of the Carthaginian Empire* – der *Decline of the Carthaginian Empire* (1817, London, Tate Gallery): Die Sonne senkt sich über Karthago, Rom hat das Reich besiegt, dessen Bewohner nun kapitulieren und ihre Waffen abgeben. Die Geschichte hat sich vom Mythos abgekoppelt und ihren Ort in der Landschaftsmalerei gefunden. Das myth. Narrativ hingegen hat seine Bindungskraft verloren und ist selbst zum Effekt einer größeren Erzählung geworden.

B.5. Moderne

Turners historisch-politische Überwältigung des Mythos muß als Zeichen seiner Krisis angesehen werden. Die narrative Festlegung der Figuren Ai. und D. erweist sich als zu starr, als daß die anbrechende Moderne ihnen ohne weiteres ein Deutungspotential abgewinnen könnte. Schon für P. Cézanne ist die Begegnung von Ai. und D., an der er sich 1875 in zwei kleinen Zeichnungen versucht, kein nach neuer Gestalt verlangender Symbolzusammenhang, sondern nur mehr eine Stilübung am klassischen Sujet. Der große Rahmen, über den sich die Mytheme zwingend transportieren, bleibt für die Gestaltungsoptionen einer der Negation verschriebenen Ästhetik inoperabel – bestenfalls läßt er sich ironisch brechen.

Symptomatisch transformiert R. Borchardt in der Erzählung *Die neue Dido* (1929) die von den Göttinnen gewährte Zusammenkunft in der Höhle zu einer strategisch vorbereiteten semifrivolen Sommerromanze, an deren Ende sich ein täppischer Ai. (mit Namen Fritz) der kühl kalkulierenden D. in einem Heuschaber ergeben muß. Das Pathos, ohne welches beide Ge-

stalten nicht gedacht werden konnten, ist nicht mehr aufrechtzuerhalten – wofür es in Ai.' Fall naheliegende Gründe gibt. Nationale Prädestination ist für das späte 19. und das 20. Jh. eher Alltagsrhetorik und verdient längst keine myth. Aufladung mehr; die Gegenwart läßt sich bestenfalls gegen, sicherlich aber nicht mit Ai. verstehen. Unter den wenigen Annäherungsversuchen moderner Autoren sind die beachtenswerten dementsprechend diejenigen, die den Mythos auf seine politische Konsequenz hin befragen. So schreitet G. Ungaretti in *La terra promessa* (1950; vertont von L. Nono 1958) just jene Pfade poetisch aus, auf denen ihm hundert Jahre zuvor Turner vorangegangen war. Der Horizont des Gedichtzyklus ist das »versprochene Land« Italien; aufgegeben für dieses Versprechen aber wird Karthago, ein Land, das seine Fruchtbarkeit verliert, eine Stadt, die nur noch »deserta« genannt werden kann und die alles aufgeben muß: »Anche le sue macerie perse« (»selbst ihren Schutt verlor sie«, *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* 18). Der aineische Ruhm ist gebrochen, er zieht eine Spur der Verwüstung nach sich. Die »terra promessa« kann somit nicht in einem Heldenlied besungen werden, sondern bleibt immer im »Gemütszustand« D.s gefangen, dem sich das poetische Sprechen von Rom erhebt.

H. Müller hat keine zwanzig Jahre später die libysche Küste bereits verlassen und erkundet in seinem Stück *Der Horatier* (1968) den Raum der myth. Nation »Rom und das Beispiel/Das es gegeben hat oder nicht gegeben«. Das »Beispiel« gründet in dem bei Livius überlieferten Bruderkrieg zwischen Rom und Alba Longa, der von Iulus/Ascanius gegründeten Mutterstadt Roms. Es kommt zu einem Entscheidungskampf zwischen einem röm. Horatier und einem albischen Kuriatier, der mit der Schwester des Horatiers verlobt ist. Gegen die Liebesverbindung stellt der Horatier seinen absoluten Gehorsam gegenüber seiner Braut »Rom«: Er verschont nicht den verwundeten und um Gnade flehenden Kuriatier, er tötet auch die um den Geliebten weinende Schwester mit den Worten »Das jeder Römerin/Die den Feind betrauert.« Die Nachgeschichte der *Aeneis* ist eine zerrissene: Die von den Göttern gestiftete Nation hat einen gespaltenen Körper – den eines Siegers wie den eines Mörders; sie führt ein Leben zwischen Lorbeer und Richtbeil. Müller sagt gleichwohl mehr: Die Selbstzerfleischung der Nation geschieht nicht zufällig, sondern ist bereits Gründungsprogramm [7]. Der Zweikampf zwischen dem Horatier und dem Kuriatier wiederholt das Duell zwischen Ai. und Turnus. Indem Ai. den geschlagene Turnus persönlichem Haß heraus tötet, mißachtet er die Mahnung »parcere subiectis et debellare superbos« (»die Unterworfenen zu schonen und die Hochmütigen niederzukämpfen«, *Verg. Aen.* 8,853), die ihm Anchises im Hades gegeben hat. Den Weg der

Vorsehung hat Rom bereits im Moment seiner ersten politischen Manifestation verlassen. Es ist zur alleinigen Braut geworden, die weder D. noch Lavinia kennt, sondern von den ihr Vermählten eine rücksichtslose *pietas* fordert, die der Nation den Vater, die Schwester und die Brüder bereitwillig opfert.

→ *Aphrodite; Hektor; Hera*

Forschungsliteratur

- [1] C. BASWELL, Virgil in Medieval England. Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer, 1995
 [2] G. BINDER, Der brauchbare Held. Aeneas: Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos, in: H. J. Horn (Hrsg.), *Die Allegorese des antiken Mythos*, 1997, 311–330
 [3] P. BONO/V. TESSITORE, The Other Dido, in: *Prudentia*, 3/2, 1999, 73–93 [4] M. BROSE, Dido's Turn. Cultural Syntax in Ungaretti's »La terra promessa«, in: *Annali d'italianistica* 16, 1991 [5] V. BUCHHEIT, Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen ■■■■ Bellum Poenicum und ■■■■ Aeneis, 1963 [6] F. CANCELANI, Art. Aeneas, in: *LIMC* 1.1, 1981, 381–396 [7] A. CHRISTOPH, Der Horatier, Aeneas und das Exempel. Heiner Müllers »Horatier« als Lehrstück über die Verantwortlichkeit von Literatur, in: *A & A* 47, 2001, 191–197 [8] M. DESMOND, When Dido Reads Virgil. Gender and Intertextuality in Ovid's *Heroides* 7, in: *Helios* 20, 1993, 56–68 [9] H. DEVISSCHER, Enkele schilderijen ■■■■ Enghelbert Ergo, in: *Rubens and His World*, hrsg. ■■■■ A. Balis et al., 1985, 235–244 [10] J. FACK, The Apotheosis of Aeneas; ■■■■ Lost Royal Boucher Rediscovered, in: *Burlington Magazine*, 119/897, 1977, 828–833 [11] G. FINLEY, Love and Duty. J.M.W. Turner and the Aeneas Legend, in: *ZfK* 53, 1990, 376–390 [12] N. FRISCHLIN, Hildegardis Magna. Dido [u. a.], Historisch-kritische Edition, Übersetzung und Kommentar ■■■■ N. Kaminski, 2 Bde., 1994 [13] A. GEYER, Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im *Vergilius Vaticanus*, 1989 [14] R.F. GLEI, Neulateinische Dramatisierungen der Aeneis. Ein Überblick, in: G. Binder (Hrsg.), *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*, 2000, 143–174 [15] J. HUCKLENBROICH, Text und Illustration in der Berliner Handschrift der »Eneide« des Heinrich von Veldeke, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Germ. Fol. 282, 1985 [16] M. JAFFE,

- Rubens's Aeneas Cartoons* ■■■■ Cardiff, in: *Burlington Magazine*, 125/960, 1983, 136–151 [17] T. KALLUWEIT, Dido – Didon – Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik, 2005 [18] C. KALLENDORF, Boccaccio's Dido and the Rhetorical Criticism of Virgil's Aeneid, in: *Studies in Philology* 82, 1985, 401–415 [19] C. KALLENDORF, The Other Virgil. »Pessimistic« Readings of the Aeneid in Early Modern Culture, 2007 [20] D. KARTSCHOKE, Didos Minne – Didos Schuld, in: R. Krohn (Hrsg.), *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, 1983, 99–116 [21] P. KERN, Beobachtungen zum Adaptionsprozess von Vergils »Aeneis« im Mittelalter, in: J. Heinze (Hrsg.), *Übersetzen im Mittelalter*, 1996, 109–133 [22] K.D. KOCH, Die Aeneis als Opersujet. Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz, 1990 [23] W. KOFLER, Aeneas und Vergil. Untersuchungen zur poetologischen Dimension der »Aeneis«, 2003 [24] E. KRUMMEN, Dido als Mänade und tragische Heroine. Dionysische Thematik und Tragödien-tradition in Vergils Didoerzählung, in: *Poetica* 36, 2004, 25–69 [25] E. LEUBE, Fortuna in Karthago. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen ■■■■ 14. bis ■■■■ 16. Jh., 1969 [26] TH. MOLKE, Der Didomythos in der englischsprachigen Literatur, in: G. Binder (Hrsg.), *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*, 2000, 229–250 [27] Y. NADEAU, The Death of Aeneas. Virgil's Version (and Ovid's): an Insight into the Politics of Virgil's Poetry, in: *Latomus*, 59/2, 2000, 289–316 [28] S.N. ORSO, A Mythological Subject by Jordaens Reinterpreted, in: *Record of the Art Museum, Princeton University*, 35/2, 1976, 2–13 [29] G. RAUNER-HAFNER, Die Vergilinterpretation des Fulgentius. Bemerkungen zur Gliederung und Absicht der »Exposition Virgiliana continentiae«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 13, 1976, 7–49 [30] U. SCHÖNING, Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien ■■■■ Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jh., 1991 [31] E. SIMON, Art. Dido, in: *LIMC* 8.1, 1997, 559–562 [32] A. SYNDIKUS, Dido zwischen Herrschaft und Minne. Zur Umakzentuierung der Vorlagen bei Heinrich von Veldeke, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 114, 1992, 57–107 [33] C. WEBER, The Dionysus in Aeneas, in: *Classical Philology*, 97/4, 2002, 322–343.

Philipp Theiso (Tübingen)

Dionysos

(Διώνυσος, episch Διώνυσος; Βάκχος/Bákchos; lat. Dionysus, Bacchus)

A. Mythos

Die Abgrenzung von Kult, Mythos und dichterischer Bearbeitung kann im Falle des D. nur schwer gelingen; gemeinsamer Nenner aller Überlieferung ist D. als Wein- und Fruchtbarkeitsgott; die »Grenzüberschreitung« als wichtiges Charakteristikum haftet seinem Tätigkeitsbezirk unmittelbar an. Für die griech. Antike unterscheidet Diodor (1. Jh. v. Chr.) zwischen verschiedenen Dionysoi (Diod. 3,63,3–3,64,7): einem Sohn des Zeus und der Erdgöttin Demeter (bzw. Persephone) und einem Sohn des Zeus und der Sterblichen Semele. Nonnos sanktioniert im 5. nachchristl. Jh. die teilweise schon innerhalb der Orphik vollzogene Verschmelzung der beiden Narrative: Zeus zeugt mit Persephone den Zagreus, dem der olympische Götterthron bestimmt ist, Hera läßt darauf den illegitimen Sohn von als Frauen verkleideten Titanen töten. Im Todeskampf verwandelt sich der Knabe abwechselnd in Schlange, Löwe und schließlich in einen Stier (Nonn.Dion. 6,204). Mit Semele zeugt Zeus dann einen Knaben, der Ebenbild des ersten D. ist (Nonn.Dion. 5,546f.): Dies geschieht, indem die Sterbliche das zerriebene Herz des Göttersohns in einem Trank zu sich nimmt.

Nach der wirkmächtigsten Überlieferung ist D. ein Sohn des Zeus und der Semele (Hom.II. 14,325; Hes.theog. 940f.), die, als sie ihren Geliebten nach der Zeugung ein zweites Mal erblickt, Asche verbrennt. Ausgetragen im Oberschenkel des Gottes (daher das insbes. bei Ov.met. 4,12 genannte Motiv von *bimater* »von zwei Müttern geboren« und »zweiter Geburt«) läßt Zeus ihn – hier streiten die Überlieferungen – entweder durch Hermes ins myth. Land Nysa bringen (spätere etymologische Ableitung von »Gott der Stadt Nysa« – »Dio-nysos«, vgl. Diod. 1,15,6) oder Semeles Schwester Ino überantworten. Die eifersüchtige Hera versucht den zu seinem Schutz als Mädchen verkleideten D. bei dessen Pflegeeltern aufzufinden, die sie dergestalt in den Wahnsinn treibt, daß diese die eigenen Kinder töten. Nach der Überlieferung des Pausanias jedoch stirbt Semele niemals wirklich, sondern wird zur legitimen Gemahlin des Zeus erklärt. Einzig in Lakonien ist die Geschichte der schwangeren Semele tradiert, die von Kadmos ihres unehelichen Kindes wegen in einem Kasten dem Meer überantwortet wird. Als das Gefährt bei Brassai Land treibt, habe die Mutter tot, das Kind aber unver-

sehr gefunden. Da habe sich Ino des jungen D. angenommen und ihn großgezogen. Seine Erziehung habe Silen anvertraut (Silen, Satyr).

Von Beginn an ist D. ein Gott vielfältiger Verwandlungen und Verkleidungen, die ursprünglich seinem Schutz vor Hera oder ihm übelgesonnener Herrscher dienen. Sei als Zicklein (Apollod. 3,4,3) oder als efeuumsranke Gestalt (später z.B. bei Bocc.Gen. 5,25) oder wie Achill als Mädchen, stets begegnet er in einer Maske. Frühzeitig erscheint D. als umherschweifender Gott – bereist Ägypten und Syrien, nachdem Hera ihn mit Wahnsinn geschlagen hat (Apollod. 3,5,1; Diod. 1,2,3; Plut.Is. 28,34,35) –, ebenso als Entdecker des Weins (Apollod. 3,5,1; Diod. 3,62,2–5). Euripides' *Bakchen* zufolge durchstreift er fast ausschließlich Gegenden, die mit Weinbau assoziiert sind: Lydien, Phrygien, aber auch Vorderasien bis hin zum Indus. Phrygien hat für den mit D. verbundenen Kult eine hervorgehobene Bedeutung: Nach Apollodor wird dort von Kybele/Rhea vor seiner Fahrt nach Indien initiiert, von wo dann mit der Schar seiner Anhänger ruhmbeholden nach Griechenland zurückkehrt (Apollod. 3,5,1).

Apollodor überliefert eine Vielzahl von D.erzählungen, die allesamt das Grundmotiv von Verkenning – Rache – Erkennen aufnehmen (Apollod. 3,5,1–3) und damit nicht zuletzt Elemente der Tragödie antizipieren: zunächst die Erzählung von Lykurgos, dem König der Edoner, der D. und seine Begleiter vertreibt, worauf der Gott Zuflucht im Meer sucht (vgl. auch Hom.II. 6,130–137). Wenig später treiben jedoch die weiblichen Anhänger des D. – die Bacchantinnen/Mänaden – den König in den Wahnsinn, daß er den eigenen Sohn, den er für den Zweig eines Weinstocks hält, mit der Axt erschlägt und zerstückelt. Ernüchtert erfährt Lykurgos vom Orakel, daß das Land weiteren Strafe so lange unfruchtbar bleiben werde, bis der König selbst hingerichtet worden sei; nach (Pseudo-) Apollodor wird er von Pferden zerrissen, nach Sophokles' Überlieferung hingegen nur mit Wein betäubt und zum Inzest mit seiner Mutter verführt (Soph. Ant. 955f.). Homer (Hom.II. 6,139f.) dagegen läßt ihn durch Zeus geblendet werden.

Wirkmächtig ist auch die Erzählung von D.' Heimkehr nach Theben: König Pentheus, als Sohn der Semeleschwester Agaue mit D. verwandt, widersetzt sich nicht nur dessen Anweisung, die Frauen der Stadt in bacchischer Raserei über den Berg Kithairon ziehen zu lassen, nachdem diese – allen voran die

Schwestern der Mutter – D.' göttliche Herkunft gelehnet hatten, sondern läßt den Gott auch noch gefesselt in einen Pferdestall werfen. Daraufhin gibt sich D. durch Wundertaten erkennen (Blitz und Erdbeben bei Eur.Bacch. 585–587) und verführt listig den König, das bacchische Treiben als Mänade verkleidet vom Gipfel einer Fichte zu beobachten. Pentheus aber wird entdeckt und von den rasenden Frauen zerrissen, allen voran von seiner Mutter, die in ihm ein Tier zu sehen glaubt.

D. zeigt sich jedoch nicht allein als eifersüchtiger Gott, der sich effektiv zu rächen weiß, sondern ebenso als treuer Freund derer, die ihn anerkennen. Für großzügige Gastfreundschaft verschenkt er Weinstöcke (Apollod. 1,63; 1,65) – für Ikarios jedoch, der D. freundlich beherbergt hat, wird dies zum Verhängnis: Der Wirt gibt attischen Hirten zu trinken, die sich, als der Wein Wirkung zeigt, vergiftet wähnen, ihn erschlagen und in einen Brunnen werfen, worauf sich seine Tochter Erigone erhängt. D. ahndet dies mit einer Selbstmordepidemie unter den Töchtern der Athener: Durch die Hinrichtung der Mörder kann der Fluch aufgehoben werden; Ikarios und seine Tochter werden als Sternbilder den Himmel versetzt (überliefert bei Myth.Vat. 2,61; vgl. Ov.met. 6,125). Populär ist ferner die Geschichte von Midas, der dem auf dem Weg nach Indien verirrt Silen Gastfreundschaft gewährt, weshalb D. ihm den Wunsch erfüllt, alle von Midas berührten Gegenstände zu Gold werden zu lassen; D. erweist sich als barmherzig, indem den unheilvollen Zauber wieder aufhebt (Hyg.fab. 191,3–5).

Die in Kunst und Musik v.a. des Barock häufig dargestellte Beziehung von D. und Ariadne – aus der Verbindung sollen die Kinder Thoas, Staphylos, Oinopion und Peparthos stammen – geht v.a. auf die *Odyssee* zurück: Hier läßt D. die Frau des Theseus auf die später Naxos genannte Insel Dia verschlagen werden, wo Theseus sie dem Gott übereignet (Hom.Od. 11,321–325; vgl. auch Ov.met. 8,174–177). Nonnos erwähnt neben dieser für die Biographie des Gottes zentralen Verbindung gleichrangig die leidenschaftliche Liebe zum schönen Satyr (Silen, Satyr) Ampelos (»Weinstock«, Nonn.Dion. 10,175–192).

D. als ein getrennte Sphären und Herrschaftsbereiche versöhnender Gott – eine für seine spätantike christl. Einschmelzung sowie für die Rezeption im Zeitalter des Idealismus entscheidende Eigenschaft – tritt nochmals bei Pausanias auf (Paus. 2,37,5): So steigt er in den Hades, um seine Mutter Semele aus dem Totenreich in die himmlische Höhe der Olympischen Götter zu erheben. Ikonographisch bedeutsam ist ferner die Überwältigung des Hephaistos, den er zunächst trunken macht und anschließend auf einem Maultier zum Olymp führt, um die Stiefmutter Hera zu befreien; Hephaistos hatte sie zuvor mit unsichtba-

ren Fesseln an den Thron schmieden müssen (Hyg.fab. 166,1f.). Schließlich steht D. den Olympiern im Kampf gegen die Titanen bei (nochmalige Verschmelzung von Zagreus und D.).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Philosophie und Literatur

Neben der Mythenüberlieferung kommt den Berichten über die mit D. verbundenen Kulte besondere Bedeutung zu; mitunter liegt näher, die Erzählungen vom Kult her zu analysieren als umgekehrt. Markante Merkmale des »erzählten« D. – sein blitzartiges, in der Regel durch eine *epidemia* (»Ankunft«) vorbereitetes Erscheinen in der Maske des Anderen; die maßlose, sich in generationsübergreifenden Flüchen ausagierende Reaktion auf seine Verkenning; die Bevorzugung von Frauen als Gefolgschaft – lassen ihn als einen der griech. Antike fremden Gott hervortreten, was religionshistorische Untersuchungen zu untermauern versucht haben ([18]; [16]; [6], daneben J.J. Bachofens Theorie des D.kults als gewaltsamer Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat [2]). Im Kult wird die Überschreitung legitimer Seinsbereiche deutlich, etwa wenn D. in Athen in seinem Tempel nicht eine keusche Priesterin als Genossin fordert, sondern selbst in das Haus der Frau des (kultischen) Königs, der basilinna, eintritt (s.u. B.2.1.), um dort eine mystische Hochzeit vollziehen (Aristot.pol. 3,5): »In keinem anderen Akt seiner Epiphanie offenbart sich seine Nähe mit solchem Ungestüm des Besitzergreifens« [16.80].

Gegenüber Athene als Stadtgöttin, mit der über den Körper des gemeinsamen Vaters Zeus verbunden ist, muß D. ein Defizit an Göttlichkeit ausgleichen, das die symbolische Ordnung der Religion an ihre Grenzen treibt. Im Kult des D. zeigen sich gravierende regionale Unterschiede: Seine Herkunft soll Thrakien sein, von wo sich der fremde Gott – keineswegs auf Vegetation und Natur beschränkt – wohl um das 8. Jh. v. Chr. nach Griechenland ausbreitete. Der thrakische Kult gilt als verwandt mit den orgiastischen Kulturen Kleinasien; der Glaube der Thraker an die Unsterblichkeit der Seele ist von Herodot überliefert (so ließe sich u.a. Heraklits Identifikation von D. und Hades erklären; zudem schließen viele im Zeichen des D. stattfindende Festlichkeiten Totenfeiern mit ein, was ihn als Gott der Umkehrung und der Liminalität bestätigt). D.' Erfolg in Griechenland läßt über eine Legitimationskrise der eingessenen Götterheiten spekulieren; ein Indiz mag D.' Hinzutreten zu Apollon sein, wie die Geschichte des Orakelheilig-

tums Delphi (am Übergang vom Losorakel zum Inspirationsorakel) bezeugt: Möglicherweise suchte die Priesterschaft den raschen Verfall ihrer Kultstätte gerade durch die Aufnahme des D. zu verhindern; er regierte dort während der Wintermonate.

Zu vielfältigen Überlegungen hat der Umstand Anlaß gegeben, daß der orgiastische Kult in jedem Fall Frauen vorbehalten gewesen zu sein scheint – Mänaden, u. a. in Delphi: Thyiaden –, die im ekstatischen Rausch durch Wald und Gebirge ziehen und dabei Rehkitze und anderes Waldgetier zerreißen. Überliefert (bes. bei Pausanias) ist die Anwesenheit des Gottes in Ziegen- oder anderer Tiergestalt, in der er selbst getötet worden ist. Die Spannweite der Deutungsansätze ritueller Gewaltexzesse reicht von Walter F. Ottos Konzept hysterischer Subjektentgrenzung auf Geheiß des »rasenden Gottes« (*mainómenos Diónysos*, Hom. II. 6,132) – eine Tod und Leben zugleich zelebrierende Raserei, die im Frühling (also zur Zeit der Entstehung des Lebens) der Einheit von Werden und Vergehen schmerzhaft inne wird und den transrationalen Seinsgrund im Wahnsinn affirmiert – bis hin zur Verortung innerhalb einer in der christl.-jüdischen Kultur verankerten Hermeneutik, die das Zerreißen von Tieren als stellvertretendes Zerreißen des D. begreift, mithin als sakramentales Opfer (s. u. B.4.1.2., Freud und [9]).

Die Überschneidung von »fremd« und »weiblich« ist ein hervorstechendes Charakteristikum des Kultes, z. B. in Strabons Bericht (Strab. 4,4,3–5) über die Insel der »Namneten«, die ihren Männern auf dem Festland nur kurz beiwohnen, um sich ansonsten in geheimnisvollen Riten ganz dem Gott zu weihen. Einmal im Jahr wird sein Heiligtum abgedeckt, um noch selben Tag wieder neu eingedeckt werden. Die Frau, die dabei eine Ziegelladung fallen läßt, wird in Stücke gerissen und unter Geschrei um das Heiligtum getragen. D. erscheint hier in seiner Doppelheit: als der springende/springend machende – zum Gegenstandsbereich des Springenden gehört das gesamte Reich des Fruchtbringenden, des Weins, aber auch die Sexualität – wie auch als der straucheln lassende Gott – die semantische Verschiebung von *ana-skélos* (»erhobenes Bein«, für dionysische Spiele) zur fälschlichen Ableitung von *askós* (»Weinschlauch«) könnte hier ebenso beachtet werden [6]. Für den gut gemischten Wein verlangt D. als Probe, auf einem Bein stehen zu können (oder auf einem Weinschlauch zu hüpfen); Straucheln und Hinfallen sind Zeichen mangelnden Respekts vor dem Gott als Kulturbringer. Die Namneten feiern die Anwesenheit des verborgenen Gottes im Töten der gestürzten Frau. In diesem Zusammenhang interessiert auch Pausanias' Überlieferung des D. Sphaleótas (Paus. 10,19,3), dem in einer Nische im delphischen Heiligtum Apolls geopfert wird, zum Ge-

denken an die Überwindung des Königs von Mysien, zwischen dessen Füßen D. während des Kampfes mit Achilleus einen Weinstock hatte wachsen lassen, worin sich der König verding. Während hier der Transfer einer moralischen Allegorie naheliegt, offenbart der Kult der Namneten in erster Linie Einblicke in eine durch den Dienst am Gott autonome Frauengesellschaft. Von der Zähmung des D. in den moralischen Kategorien von Übermaß und gesundem Genuß, wie sie seit Eubulos im 4. vorchristl. Jh. praktiziert wird, blieben die Ränder des griech. Einflußkreises weitgehend unberührt.

Wirkmächtig wurden ferner jene Kulte, die sich um D. als Zagreus formierten und seinen Kampf, Tod sowie die erhsehnte Wiedererweckung Inhalt hatten. Auf Kreta wurde zu D.' Ehren eine trüchtige Kuh gehalten, deren Neugeborenes dem Gott zu opfern war (Lykophr. 29 [16. 174f.]). Die Identifikation von Zagreus und D., die zumindest in Hesiods *Theogonie* bestritten wird, wurde von den Orphikern behauptet und im Mysterienkult, ihren als *bákcheia* bezeichneten Konventen, ins Zentrum gerückt. Metaphysische Voraussetzung war ihre (die Lehre der Pythagoreer beeinflussende) Theorie der Seelenwanderung; hinzu kam eine Kosmologie, nach der D. das Prinzip der Individuation bedeutete (vgl. Plut.mor. 388e–389a): Der unvergängliche Gott gefalle sich in Veränderung seiner selbst, entzünde sich in Feuer und mache schließlich alles allem gleich – als Apoll, der im Alleinsein die Vielheit negiert –, bringt aber gelegentlich durch variierende Gestalten, Zustände und Kräfte eine »Welt« als Vielheit hervor (die Identifikation von D. und Apoll kehrt ausdrücklich erst in der Moderne wieder, bes. bei Nietzsche, s. u. B.4.1.1.). Die Pluralität wird bildlich als ein Zerstückeln dargestellt, dessen Figur der D.-Zagreus ist.

Im Kontext diverser Kreislauflehren ist Plutarchs Bericht von einem weiteren delphischen Kult zu erwähnen, bei dem die Thyiaden den D.-Liknites, den in der Wiege Liegenden, mit Gesängen zu neuem Leben zu erwecken suchen (Plut.Is. 35): Drei Monate lang würden die Dithyramben gesungen, zuvor aber zögen die Thyiaden auf den Parnaß, wo sie im heiligen Wahn wilde Tänze aufführten. Daß hier eine Folge von Tod und Neugeburt (die Plutarch allerdings nicht explizit vermerkt) inszeniert wird (überdies im Winter, zur Zeit des sich erneuernden Sonnenlichts: von einem strukturähnlichen Kult auf der Insel Andros ist die Epiphaniefeier den Nonen des Januar überliefert), erlaubt den Schluß auf die seismäßige Identität des Zagreus und des Liknites; sie scheint im Kult prä-senter zu sein als in den Mythen. Der Dithyrambus wird sowohl von Platon (Plat.leg. 700b) als auch von Pindar (Pind.fr. 83) mit dem Geburtsmythos des D. in Verbindung gebracht.

D. ist bedeutendste Mysteriengottheit nach Demeter – Platon (Plat.Phaidr. 265b4) charakterisiert seine *mania* (»Raserei«) als »zu den Einweihungen gehörig«. Daneben ist für das frühe Spektrum der mit ihm verbundenen Riten v. a. die Bühnenpräsenz kennzeichnend. In den sog. bakchischen Mysterien (*bakcheúein* bezeichnet den ganzen Umfang der Kultaktivitäten, mindestens seit dem 5. Jh. v. Chr. bis in die Spätantike) stehen die Hoffnung auf ein seliges Los im Jenseits, auf Wiedergeburt oder gar Gottwerdung und Tierverwandlung im Mittelpunkt: Elemente, die mit den von Aristoteles zur Charakterisierung der attischen Tragödie gebrauchten Konzepten verbindbar sind. Über die Entstehung der Tragödie aus dem Dionysosfest der Dionysien (insbes. den Nachvollzug des Todes, die Klage um den toten Gott, die Bitte um seine Wiederkehr) gehen die Meinungen auseinander. Wichtig ist die von Aristoteles überlieferte (Aristot.pol. 1341a21–25; 1341b32–1342b18), später bei Nietzsche sprichwörtlich gewordene Affinität der Bühnen-/Kultmusik (*aulós*-Musik) zum kathartischen Orgiasmus und zur dionysischen Einweihung (der *bakcheía*). Die bekannten Vasenbilder belegen die Vorrangstellung von Blas- und Schlaginstrumenten.

In Athen, der Stadt der großen Tragödien- und Komödiendichter der klassischen Zeit, fanden drei der fünf D. gewidmeten Feste im Zeichen der dramatischen Bühne statt (Ländliche Dionysien, Lenäen, Große Dionysien); die Theaterbauten waren oft den D.heiligtümern direkt angeschlossen. D. war bei ihm gewidmeten Aufführungen als Statue zugegen. Die Verknüpfung von Mythos und Ritual zeigte sich auf der Bühne deutlichsten in den Satyrspielen, bes. im Satyrchor. Die Handlung der attischen Tragödien greift zentrale dionysische Motive auf (Verknüpfung-Rache-Furch). Auch der Umstand, daß D. der maskenhafte, sich stets verwandelnde, in seiner Abwesenheit anwesende Gott ist, trägt zu seiner Funktion als Herrscher über das Theater bei: Bei keinem anderen ist die Maske Erscheinungsform des Gottes selbst, der durch die Frontalität seines Auftritts dramatische Qualitäten evoziert: Distanz und Nähe, suggestive Lebendigkeit und todbringende Starre. Im Zeichen der Maske – ursprünglich signifizierte sie allein Lebensalter und Geschlecht [4.85–98] – werden »verwandelnde Vereinigung« und »vereinigende Verwandlung« möglich, so daß sich dem Inhalt des Gottes die Form des Schauspiels herausbildet.

Für Überlieferung wie auch für Tragödienpoetik und Kultkenntnis zentral sind sowohl die *Bakchen* des Euripides als auch Aischylos' (verlorene) *Lykurgie*, die von Lykurgos' Weigerung gegenüber dem neu hereinbrechenden Kult erzählt und damit die Fremdheit nicht nur des Gottes, sondern auch seiner Riten reflektiert. Ähnlich wie in der Prometheus-Trilogie er-

folgt schließlich jedoch die Aussöhnung zwischen Lykurgos und D. Daneben teilt Aischylos mit Euripides die Behandlung der thebanischen Pentheussage und installiert die Funktion des Dithyrambos: »Der Dithyrambos soll/Folgen, halb Singen, halb Schrei./dem dionysischen Schwarme« (TrGF 3, Aischyl. Lyk. 355).

Das wichtigste Beispiel für D.' Vorkommen in der Komödie sind die – ansatzweise mythen- und dichtungskritischen – *Frösche* des Aristophanes (405 v. Chr.). Die Tragödie wird zum Gegenstand der Komödie, indem D. hier den besten der drei großen Tragiker – Euripides, Sophokles, Aischylos – aus der Unterwelt führen darf. Da der Wettstreit selbst im Hades stattzufinden hat, erbittet D. von seinem Halbbruder Herakles, der ehemals den Kerberos aus dem Hades zertr, Löwenfell und Keule, die ihm nicht ohne Spott gewährt werden.

Bedeutung für die Mythographie ist Diodors entzerrende Differenzierung der verschiedenen D.traditionen in seiner *Bibliothek* (um 60–30 v. Chr.), auch eine Vorarbeit in vergleichender Religionswissenschaft. Erstmals kommt hier die Verwandtschaft des D. mit dem ägyptischen Osiris explizit zur Sprache: »Nach ihrer Sage hat er die ganze Welt durchwandert, den Wein erfunden und die Menschen Reben pflanzen gelehrt, und zum Dank dafür ist ihm einstimmig die Unsterblichkeit zuerkannt worden« (Diod. 1,15,6–8). »Während er in Äthiopien war, wurden ihm die Satyrn vorgeführt, eine Völkerschaft, die an den Hüften behaart sein soll; denn Osiris lachte gern und war ein Freund der Tonkunst und des Tanzes« (Diod. 1,18,4). Plutarch wird später bes. auf die Ähnlichkeiten von Zagreus und Osiris hinsichtlich ihrer Todesarten hinweisen, daß ein Rezeptionsstrang D. nahezu vollständig als Erscheinungsweise des ägyptischen Gottes behandeln wird (symptomatisch etwa in B. Hederichs *Gründlichem mythologischen Lexikon*, 1770). Ein ursprünglich in der abendländischen Mythol. nicht angelegter Aspekt kommt angesichts des »indischen D.« zum Tragen, den Diodor als einen gerechten und im Erlassen von Gesetzen außerordentlich klugen Herrscher porträtiert (s. u. B.2.1.).

B.1.2. Bildende Kunst

Generell ist zu konstatieren, daß sich die Darstellung des D. in der Bildenden Kunst von einem würdigen, großen, bekleideten und bärtigen Mann hin zu einem oft nackten, weichen, mitunter vom Wein beerauschten Jüngling entwickelt (ab dem 5. Jh. v. Chr.). Die ältesten Darstellungen sind auf Vasen zu finden, wo er in der Regel einen Efeukranz im Haar trägt und ein Trinkgefäß in Händen hält (bisweilen reicht auch eine an einem Pfeiler aufgehängte Maske seiner Identifikation wie auf den sog. Lenäenvasen u. a. in

Etrurien). Auf den Vasen ■■■ früherer Zeit kommt der Thyrsosstab noch nicht vor, hingegen gelegentlich ein Szepter als Attribut. Auf die Verwandlungsformen des D. machen Ziegenbock, Stier, Panther und Maultier als seine Begleiter aufmerksam. Häufig wird auch seine gelöste bis ausschweifende Anhängerschaft gezeigt, also Mänaden, ?Silen, Satyr; er selbst jedoch enthält sich ihrer Exzesse. Eine Vorstellung von der kultisch dominanten *aulós*-Musik vermag ein Mischgefäß ■■■ Kreta zu geben, das den vom flötenspielenden Satyr ?Marsyas angeführten Zug nebst einem beschwingt einerschreitenden D. zeigt, mit Kantharos und langem Gewand (sog. Berliner Maler, ca. 450 v. Chr., Paris, Louvre). Auch die D.mythen werden im Laufe der Zeit sichtbar: Im 6. vorchristl. Jh. wird D. oft mit dem zur Rettung ?Heras entführten ?Hephaistos gezeigt, später – zur Zeit der Tragiker Euripides und Aischylos (5. Jh. v. Chr.) – treten die Szenen mit Lykurgos und Pentheus in den Blick (so auf dem verlorenen Wandgemälde des athenischen D.tempeles [10. 37]), ebenso die überaus detailreiche Kindheitsgeschichte, während die Liebesbeziehung von D. und der kretischen Königstochter ?Ariadne erst seit dem Hellenismus und v.a. auf röm. Sarkophagen (als Relief) größere Verbreitung findet.

Szenen von D. unter den Olympischen Göttern finden sich u.a. als Relief auf dem Parthenonfries (Ostgiebel), wo der (erstmal) jugendlich gestaltete Gott der Geburt ?Athenas zusieht; in Reliefdarstellungen des Gigantenkampfes verfügt D. – seit Mitte des 6. Jh. – über keine anderen Waffen als Weinreben und Thyrsosstab.

Aus archaischer Zeit sind keine Statuen überliefert, die mit Sicherheit auf D. deuten, doch ■■ gibt Münzfunde. Die Darstellung des jugendlichen D. entspricht dem Kunstideal des Praxiteles; zahlreiche Statuen und Köpfe sind vom 4. Jh. an erhalten. Ab etwa 300 v. Chr. gibt es ferner Darstellungen des jungen, auf die Hilfe des Silen angewiesenen D.: z.B. die Statuen, die den im Arm des Silen ruhenden kindlichen Gott zeigen (etwa Rom, Vatikanische Museen, Galleria Chiaramonti; v.a. solche bildhaften Elemente rücken D. in die Nähe Christi). Abbildungen wie der im 18. Jh. freigelegte Wandfreskenfries mit D. und Ariadne ■■■ der Villa dei Misteri in Pompeji (70–60 v. Chr.) können im Kontext des Mysterienkults interpretiert werden.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Philosophie und Literatur

Der wichtigste Text der spätantiken D.rezeption sind die verschiedene Überlieferungsstränge bündelnden *Dionysiaká* des Nonnos (5. Jh.), die den Gott als gerechten und erfolgreichen Herrscher präsentieren.

Bei aller Vielfalt seiner mythogenen Merkmale zelebriert das Epos v.a. den Indiefahrer D. und zeigt damit den Hintergrund für die in der Spätantike verbreitete panegyrische D.literatur. Das Bild eines historischen D. als Herrscher gewann seit Lukian ■■ Prominenz und reüssierte etwa im Alexanderroman des Kallisthenes. Die Wandlung von dem durch *mania* regierenden zu dem durch Tapferkeit und Umsicht in Asien Schlachten gewinnenden Gott geht unmittelbar auf die Feldzüge Alexanders d.Gr. (356–323 v. Chr.) zurück. D. wird dabei mit dem Kriegsgott ?Ares in Verbindung gebracht – freilich anders als bei Euripides: »Und selbst ■■ Ares hat er seinen Teil;/ein Heer in Waffen und in Reih und Glied/hat oft längst vor der Schlacht die Angst gepackt/und solcher Wahn stammt von Dionysos« (Eur.Bacch. 302–305) –, indem er nämlich als D. *triumphator* herrscherliche und kriegerische Attribute vereinigt. Sein zum Frühjahrsbeginn stattfindender kultischer Einzug in Athen, ins Haus der Frau des *archón basileús* (s.o. B.1.1.), mag als Festakt zur Erneuerung des vegetativen Lebens zelebriert worden sein; in jedem Fall scheinen hier die Bestätigung königlicher Autorität und kosmischer Ordnung zusammenzufallen. Die Einschmelzung des D. in einen solchen Kontext reicht vom Hellenismus bis in die röm. Spätantike.

Trotzdem ermöglicht D.' Figuration als Herrscher die Ablösung der genuin mythol. Vielfalt, seine spätantike und v.a. ma. Reduktion auf den Typus des trunkenversessenen und moralisch fragwürdigen Weingottes. Wenn Alexander aus röm. Sicht – bei Seneca wie Livius – mit den zunächst positiven Eigenschaften des raumgreifenden und raumschaffenden Eroberers belegt wird (und der Weltenwanderer D. damit zivilisatorisch interpretiert wird), ■■ bereitet dies zugleich den Boden für den Vorwurf gegenüber den Großen der Weltgeschichte, letztlich ■■ der Uneinholbarkeit ihres wirbelnden und veräußerlichten Ichs zugrunde zu gehen. Vollzieht sich diese Kritik am Herrscher vor dem Hintergrund der D.zuschreibungen, ■■ fällt der Machtrausch auf den Gott selbst zurück. Diese Tendenz wohnt allerdings bereits dem ant. D. inne; schon bei Horaz heißt es, ■■ (D./B.) sei »nicht genug geeignet zum Kampfe« (Hor.carm. 2,19,26f.), »den Reigen näher, den Scherzen und dem Spiel« (Hor.carm. 2,19,25f.); der umherstreifende, sich hinter Masken verborgende Gott wird mit dem Odium eines Blendlers behaftet.

Als produktiv und bis in die »Sattelzeit« der Moderne (F.W.J. Schelling, F. Nietzsche) wirksam erweist sich die philosophisch-spekulative Rezeption des D. Das frühchristl. Denken, das seinen Universalitätsanspruch gegen die abendländisch-pagane Überlieferung durchzusetzen hat, muß sich mit dieser zumindest auf einem gemeinsamen semantischen Feld

auseinandersetzen: Symptomatisch ist hierfür Clemens' von Alexandria Apologie des Christentums als »Mysterium des Logos« gegenüber dem dionysischen »Mysterium des Rausches«. Zu beachten ist allerdings, daß der mit D. verbundene Ritus im röm. Reich vornehmlich als Mysterienkult auftrat, d.h. in Form einer exklusiven Religiosität von nur noch geringer mythol. Definiertheit; darin hielt er Schnittstellen mit dem Christentum bereit (s. u. B.2.2.). In seiner *Mahnrede an die Heiden* (*Protreptikós*) übernimmt Clemens Bilder und Metaphern aus dem Umkreis der D.überlieferung: So möge sich der Seher Teiresias von nun an auf »das Holz« (das Kreuz) stützen. Ebenso wird mit der für Mysterienkulte gängigen Semantik der »Erleuchtung« operiert. Die Allianz von Rausch und Heil, von exzentrischer Spiritualität und Logos begünstigt für die gesamte Spätantike und darüber hinaus das MA den Doppelcharakter des durch den Wein hervorgerufenen Außer-Sich-Seins: Zum einen wird zwar aufgrund negativer Folgen (wie Taumeln oder sexueller Ausschweifung) die menschliche Diesseitsverfallenheit deutlich, zum anderen bleibt die Referenz auf Inspirationsquellen gewahrt (wie göttlichen oder dichterischen Rausch, religiöse Ekstase der Eucharistie), die später in den neuplatonischen Diskurs eingebracht werden können (s. u. B.3.1.1.).

Für den Naturphilosophen William von Conches ergeben sich sogar Analogien zwischen D. und dem Wesen und Wirken des Heiligen Geistes: Göttliche Liebe äußere sich nicht nur als *caritas* oder als Kontemplation, sondern umfasse Sexualität und Fortpflanzung gleichermaßen (vgl. den Kommentar zu Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*). In diesem Fall ist ■■ gerade der christl. Universalismus, der sich gegen die um die Jahrtausendwende vorherrschende und alle Körperlichkeit negierende paulinische Zentrierung auf den Geist stellt. Festzuhalten ist, daß die Einschmelzung D.' ins Christentum keineswegs auf mythogr., moralischen oder gar historischen Wegen geschieht, sondern daß allein die Rezeption einzelner seiner Attribute die Ausfaltung einer symbolisch verfaßten Kosmosvorstellung vorantreibt, die am Rande der offiziellen Lehre disparates und kirchlich nicht autorisiertes Wissen (z.B. der frühen Naturwissenschaften) ■■ integrieren sucht.

Da im MA – bedingt durch die in Vergessenheit geratenen griech. Quellen sowie die unzureichende Kenntnis der griech. Sprache – das Interesse ■■ der »mythol. Biographie« eher gering ausfiel, trat der offizielle D. als lat. Bacchus hauptsächlich als Allegorie der Trunksucht und der Fleischeslust auf (die vier aus der Verbindung mit ?Ariadne hervorgegangenen »Kinder« wurden ■■ Sprößlingen der Trunkenheit allegorisiert: Trunksucht, Vergeßlichkeit, sexuelle Lust, Tollheit; vgl. Myth.Vat. II/Bernardus Silvestris im 12. Jh.). Dem

hatte schon Augustinus mit der Etymologie des frühzeitig mit D. identifizierten röm. Gottes Liber als Sinnbild sexueller Entladung vorgearbeitet (vgl. Aug.civ. 6,9 und 7,21). Auch die noch bekannten Beinamen fallen fast ausschließlich in diese Kategorie [7].

In der dt. Literatur des MA wird D., stellvertretend für die übrigen ant. Götter, als Lüstling und Wüterich dem Christentum entgegengestellt: vgl. den Glaubensdisput zwischen den Griechen und dem Christen Barlaam in Rudolfs von Ems *Barlaam*, desgleichen Otos von Freising *Laubacher Barlaam*. D. kommt somit in der ma. Dichtung positiv nur mehr im Weinlob vor; die Verknüpfung von Weindichtung und Bacchusdichtung verdankt sich der rhetorischen Praxis der Metonymie und artikuliert sich als Personalisierung von Handlungsmotiven, die an den Weingenuß gebunden sind (vgl. die anonymen *Carmina Burana* ■■■ dem 12. und 13. Jh.). Sprengkraft entfaltet D. allerdings dort, wo die konventionalisierten Allegorien teiritualisierte Umgangs- und Essenspraktiken des MA in quasi religiösen Strukturen parodistisch spiegeln, sei ■■ in den sog. Bacchusmessen (einer Parodie der Messe und der Liturgie im Umkreis monastischer Lebensformen) oder im Caritastrinken des 9. Jh. Diese Gattungen entlasten nicht nur von der Gegenwart des Todes, sie signifizieren – in Gestalt des Weins als des gemeinsamen Bezugspunkts der Menschen im irdischen Paradies – auch eine Gesellschaft, in der soziale Unterschiede aufgehoben sind; die *taberna* als Gegenbild zur *ecclesia* (Kirche) wird gelegentlich auch als Dokument antiklerikalen Bewußtseins gelesen [21].

B.2.2. Bildende Kunst

Anschließend an die historische Deutung des D. sind ■■■ dem 2. Jh. zahlreiche Darstellungen seiner triumphalen Heimkehr ■■■ Indien erhalten, die sich v.a. auf Sarkophagen finden (vgl. Abb. 1). Häufig ist D. auf einem Wagen abgebildet, der von ?Kentauren, Elefanten, Ochsen oder auch von Tigern gezogen wird. D. wird dabei nicht nur als erfolgreicher Kriegsherr, sondern deutlich als Kulturstifter präsentiert: Auf einem Mosaik im tunesischen Sousse (spätes 2. Jh./frühes 3. Jh.) lenken D. und ?Ariadne gemeinsam einen ■■■ Raubtieren gezogenen Wagen, hinter ihnen schreitet ?Herakles; am unteren Bildrand trinken Tiere ■■■ Weinschalen und ein Löwe trägt friedfertig einen Satyrn auf seinem Rücken. Dieses Motiv wird auch für die Triumphdarstellung röm. Herrscher v.a. auf Reliefs verwendet: der Kaiser und seine Gemahlin auf einem mit ?Kentauren bespannten Wagen, mit niedergetretenem Gegner, während vom oberen Bildrand her der Efeu- oder Lorbeerkrantz gereicht wird (vgl. den sog. *The Hague Sardonix*, Triumph des Claudius oder Konstantin, Den Haag, Königliches Münzkabi-

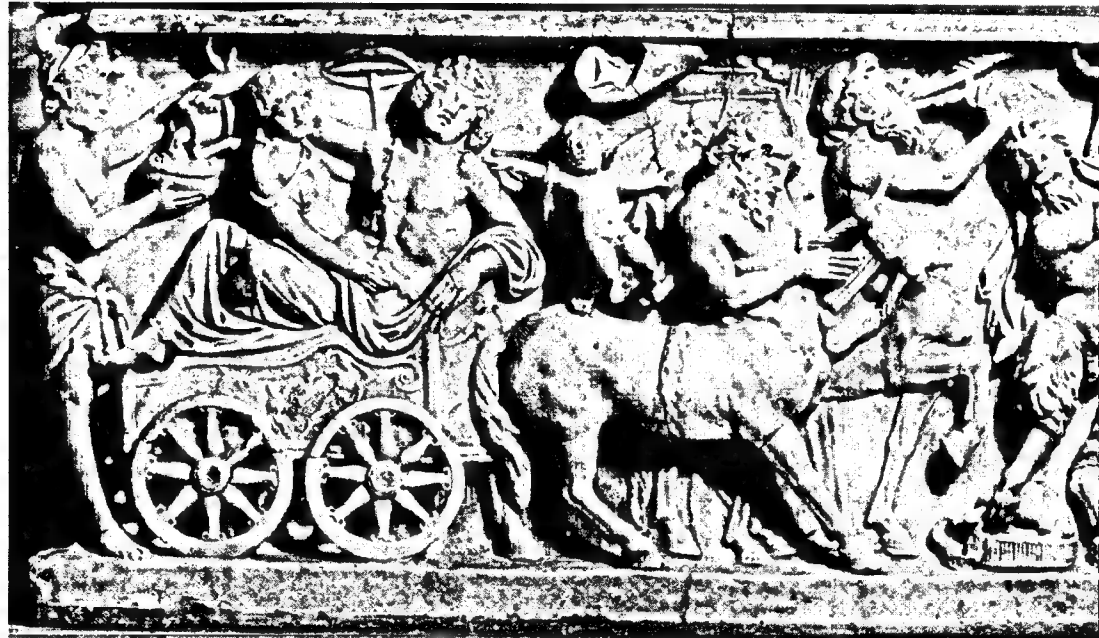


Abb. 1: Zug von Bacchus und Ariadne, Sarkophagfront (linke Hälfte; Ausschnitt), Mitte 2. Jh. London, British Museum.

nett). In diesen Darstellungen verschmelzen die in den *Dionysiaké* zeitlich aufeinanderfolgenden Episoden des militärischen Erfolgs und des mit dem Geschenk des Weinstocks verbundenen Besuchs in Arabien (Nonn. Dion. 40,275–280 und 40,291–297). Als Inbegriff der Herrscherapotheose eignet sich der D. mythos nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß im kaiserlichen Rom die Benutzung des Wagens ausschließlich dem Machthaber und seinen siegreichen Feldherrn vorbehalten war [18, 36].

Die Übernahme dionysischer/bacchischer Symbolik im christl. Kontext bezeugen für das Rom des 4. und des 6. Jh. das Mausoleum der Constantia sowie das im Bereich der spätröm. Nekropole unter dem Petersdom gelegene Mausoleum der Julier: Die Weintrauben verweisen zum einen auf die Realpräsenz Christi in seiner eucharistischen Gestalt, knüpfen aber über den Frühlingmythos des D. an die Erwartung eines neuen Lebens an, wie ■ im Messias Gestalt gewonnen hat; im aufsteigenden Gespann im Gewölbemosaik unter St. Peter begegnen sich die Verweise auf den Sonnengott mit denen auf den Gott des Weins. Für die Deutung frühchristl. Allegorien gilt jedoch, daß die Rückbindung der Weinsymbolik an D. nur im Rahmen des Gesamtkontextes der Darstellung möglich ist.

Im MA wird gelegentlich nicht ganz paßgenau ■ D. als einer Präfiguration Christi gesprochen (denn nie wird der Gott als ganzer, auch nicht in Gestalt der Herrscherallegorie, christologisch funktionalisiert);

wesentlich präsenter als die Einschmelzung dionysischer Attribute in die christl. Ikonographie ist jedoch die moralisch abschätzige Figuration des D. als lieblich-weiblicher Weingott, der ausgelassen vornüberbeugt und wankenden Ganges eine Sichel in der Rechten und den schlafbringenden Becher in der Linken hält. So jedenfalls charakterisiert ihn schon Martianus Capella im 5. Jh. Fulgentius expliziert die ant. Ikonographie und bietet ein für Kunstschaffende wie Rezipienten gleichermaßen gültiges, bis zum Ende des 18. Jh. erfolgreiches allegorisches Interpretationsmodell: D./B. reite auf Tigern, weil Trunkenheit mit Wildheit einhergehe; er werde jung dargestellt, da Trunkenheit niemals zur Reife führe; er sei nackt, weil Trunkene ihrer Kleidung beraubt würden und kein Geheimnis zu wahren wüßten (einprägsam dargestellt noch in einer Handschrift aus dem frühen 15. Jh.: *Ymago bachi et ebrietatis secundum fulgencium et Rabanum*, Rom, Vatikanische Bibliothek, Cod. Palat. lat. 1726, Blatt 45v). Isidor von Sevilla zieht für D. wiederum Augustinus' auf sexuelle Entladung abstellende Etymologie von *Liber* und *liberamentum* (»Freimacher«) heran: B.' Leib werde weiblich anmutend vorgestellt, weil der Wein Lust erzeuge und ihm die Frauen folgen; er trage Weinlaubkrone und Hörner, weil mäßig genossener Wein die Fröhlichkeit befördere, übermäßig genossener hingegen zum Streit führe. Für das MA spielen mithin weder die myth. Narrative als solche noch die Präfiguration Christi eine zentrale Rolle [7].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Philosophie und Literatur

B.3.1.1. Vom 15. bis zum 17. Jahrhundert

In der Renaissance eröffnet die im Vergleich zum MA veränderte philologische Kompetenz der Mythenrezeption neue Dimensionen, in deren Folge die ant. Mythol. zur Ausformung eigenständiger profaner Bereiche beiträgt und die moraltheologische Allegorese ihren Primat einbüßt. Seine hochgradige Differenzierung und das breitere allegorische Spektrum verdankt D. v. a. der Wiederentdeckung der im MA unbekannt *Bibliothek* (Diodors (s. o. B.1.1.)), von der sich für etwa 1300 eine Abschrift auf Sizilien und für 1449 eine erste lat. Übersetzung nachweisen lassen. Im Zuge dieser Entdeckung tritt neben das die vorhergehenden Jahrhunderte prägende negative Werturteil des trunken-wahnhaften Gottes die Thematik seiner friedvollen und segensreichen Herrschaft. Der lasterhafte, frivole D. wird in den einschlägigen Göttergenealogien nunmehr vollständig mit dem Sohn des Zeus und der Semele identifiziert, während dem ägyptischen D. (Osiris) in der Renaissance die Merkmale des Kulturheros zugeschrieben werden – ■ die Anreicherung des ägyptischen D. mit bacchantischen Narrativen keinesfalls ausschließt. Der indische D., den Diodor weithin transzendental entlastete, kann indes sogar als Stifter weltimmanenter Normen herangezogen werden: Auf dem Florentiner Konzil von 1439 würdigt ihn G. G. Plethon, ganz in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen ital. Kommentarliteratur (z. B. F. Filelfo), als herausragenden Gesetzgeber und Rechtstheoretiker. Synkretismen im Hinblick auf den historischen D. setzen sich über die relativ junge Gattung der Weltchroniken fort (vgl. z. B. G. F. Foresti, *Supplementum Chronicarum*, 1483), in denen zum einen D. – meist im Rückgriff auf Augustinus – als ant. Gottheit benannt wird, zum anderen ägyptischer und indischer D. zu einer Figur verschmelzen (als Quelle des D.–Osiris ferner herangezogen: Herodot, Philostrat). Wie domestiziert die myth. Gewalt des Gottes inzwischen ist, wird in C. Salutatis *De laboribus Herculis* (1400) deutlich, wenn der Autor den Mythos vom Tod des Orpheus durch von D. angestachelte Mänaden als Strafe für die – nach dem endgültigen Verlust Eurydikes praktizierte – Knabenliebe des Dichters interpretiert und D. ■ zum Vertreter sexueller Norm promoviert.

Einen Höhepunkt findet die Erschließung des D. in G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium*, in denen der Autor zum einen Überlieferungen bündelt und gewichtet und zum anderen – im Gegensatz zu ma. Deutungsverfahren – die Fabel gegenüber den verschiedenen allegorischen Sinnebenen aufwertet (»ad figura tendamus«, 5,25,12); die myth. Narrative

sollen dabei nicht in einem allumfassenden Korpus christl. Heilswahrheiten aufgehen, sondern als ein säkulares Wissen zur Wirkung kommen, das die säkulare Geschichte wie auch die innerweltliche Moral betrifft.

Das etymologische Interesse der Renaissance, eine eng am sprachlichen Material – den Namen und Beinamen der ant. Götter – orientierte Mythographie, hielt indessen nicht die »große Erzählung« des Gottes am Leben, sondern eruierte vielmehr dessen Einzelaspekte. Waren im MA achtzehn Beinamen des D. bekannt, ■ verzeichnet J. B. Herold, der vielleicht bedeutendste dt. Mythograph der Renaissance, derer 84 [7.296 und 209]. Daß allein dadurch historische Mythographie und bald auch historische Deutungsmöglichkeiten des mythol. D. unmöglich werden, liegt auf der Hand. Allerdings eröffnet das humanistische Verständnis von Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens (im Rückgriff auf Ciceros *De oratore*) D. eine ähnliche kontrastierende Funktion wie die Spätantike; dabei ist D. stets als der Indieneroberer präsent (er taucht deshalb – durchaus unter Verwendung einer christl. gefärbten Überbietungstopik – in Lobgedichten des 16. Jh. auf, etwa in F. Franchinis Gedicht über H. Cortés: »Es ist also Cortesius größer als Bacchus. Jener wollte nicht, daß/er selbst ein Gott sei: durch seine Gewalt war dieser ein Gott«; vgl. zudem T. Strozzi *Borsias*, 1472–1474, in Bezug auf Borsio d'Este: »Dieser [D.] besudelte mit Ausschweifungen, was er geleistet hatte, jener [Herakles] gehorchte dem Zwang, die Würde Borsos hingegen steht unbefleckt. Wenn er auch mit Waffen weder Menschen noch Monster vernichtete, der Sieger gab dem Gelüst die Zügel der Vernunft.« [26.45])

Die im MA weitgehend unbedeutende Allianz von D. und der Institution des Triumphs wird – gewiß auch aufgrund der wiederentdeckten röm. Sarkophagreliefs – neu belebt; Hinweise dazu finden sich insbes. im militärischen Schrifttum der Renaissance. Dazu paßt, daß das ital. Cinquecento die ant. D. verehrung als »Zug des B.« vorstellt, in dem Triumphmotiv und Motiv der ins Sakramentale emporstilisierten Befreiung – D.–Lysios als Repräsentant baseinsfreudigen Lebens, als ins Göttliche erhobenes Lebensgefühl freudiger Entspannung – miteinander verschmelzen.

Die im Vorfeld der Reformation und in dieser selbst ausgetragenen Dispute (Willensfreiheit und gottgegebene Potenz zur Selbstermächtigung bei G. Pico della Mirandola; im Sündenfall begründete, einzig durch Gnade aufzuhebende Verfallenheit ■ den Körper bei Erasmus von Rotterdam), welche die Lebensideale entweder der *vita activa* oder der *vita contemplativa* betonen, werden in der ital. Renaissance u. a. durch physiologische Erklärungen der Affektenlehre in die Balance gebracht, so daß ein relativ autonomer Gegenstandsbereich irdischen Lebens wiss. sanktio-

niert wird. Demnach erscheint D. als Inbegriff der *vita voluptuaria* – nach F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) die Mitte zwischen den beiden vorgenannten Lebensformen: eines auf die Gegenwart bezogenen Lebens, ■ dessen Genuß gerade die Vergänglichkeit alles Irdischen auffordert. In diesem Umkreis verliert D. ■ orgiastischer Wucht und steht für ein geselliges, den 7Musen verpflichtetes Leben, das mit den planvoll durchgeformten Karnevalsfesten jener Zeit schon über den Terminus *bacchanalia* verbunden wird (der Vorwurf des ausschweifenden Epikureismus trifft also nur bedingt zu: selbst eine vergleichsweise bescheidene Existenz kann im Zeichen des D. gefeiert werden, so G. Balbi). Vor diesem Hintergrund – als *canto carnascialesco* – entsteht auch das vielleicht berühmteste D.gedicht der Renaissance, Lorenzos de' Medici *Trionfo di Bacco e Arianna* (1490), das allerdings ■■■■■■ Forschung zufolge auch als neuplatonische Allegorie gelesen werden kann [25. 106–110]. Als Projektionsfläche und Symbol dient D. bei Hofe: Dort dominiert er mit seiner Erfolgschaft wie in der Antike die ■■■■ Fest gehörigen theatralischen Aufführungen (vgl. T. Calco, *Nuptiae Mediolanensium ducum* über die Hochzeit von G. G. Sforza und Isabella d'Aragona von 1489; vgl. auch den *Ludus Dianae* des K. Celtis für Kaiser Maximilian um 1501).

Einen anderen Wirkungskreis des D. ruft der sog. »geflügelte B.« auf – D. als Inspiration der Dichter, aber auch der Philosophen. »Die von den Musen gepflegte Rebe der Poesie« (Plut. mor. 1) ist ein dionysisches Gewächs, auf das sich F. Rabelais 1546 im Prolog des *Tiers Livre de Pantagruel* beruft: »Homer schrieb niemals nüchtern. Cato schrieb immer erst dann, wenn er getrunken hatte.« Die Inspirationsmacht des Weines figuriert auch in den »Bacchushymnen« der Renaissance (vgl. bes. M. A. Flaminus, 1515). Zu beachten ist dabei, daß seit 1500 der griech. Strang (D. als Schutzgott der dramatischen Künste) mit dem röm. (D./B. als Schutzgott der Lyriker, vgl. Prop. 4,1) zusammenfließt, während für die Herleitung der Satire ■■■■ den dionysisch markierten Satyrn seit dem MA eine stabile Tradition besteht. Damit wird die Unterordnung des D.bergs Kithairon unter Apolls Helikon zumindest vorübergehend aufgehoben (Rabelais: »Laßt mich nur erst ein paar Züge ■■■■ dieser Flasche tun; sie ist doch mein einziger und wahrhaftiger Helikon«), mitunter wird ausdrücklich die Identität von 7Apollon und D. proklamiert (J. Sulpitius, Ph. Beroaldus). Im Kontext der *vita voluptuaria* – und angesichts der in Darstellungen der zeitgenössischen Bildenden Kunst noch immer dominanten Hierarchie zugunsten des apollinischen Lichtreichs – kann D.' Reiz für die Renaissancedichter auch dadurch erklärt werden, daß dieser mehr als »Gott der Dichter« denn als »Gott der Dichtung« angesehen wurde (ähnlich: [7. 487]).

Im Umkreis der neuplatonischen Schulen – gemeinsam ist allen die Vorstellung eines zwischen den Polen von Geist und Materie vermittelnden Stufensystems, wobei die Autonomie des Intellektes als Weg der Rückkehr zum obersten Prinzip betont wird – erscheint die D. bereits in Platons *Phaidros* (u. a. 245a) zugeschriebene Inspirationsmacht in zweierlei Hinsicht: zum einen, wie beim Wein, als Erlösung von Krankheiten und mentalen Zwängen, zum anderen als mystische Begeisterung für das Göttliche. Der erstgenannte Aspekt propagiert das reinigende Element des Feuchten, das schon in der von Plutarchs *Moralia* entwickelten Idee der sich zum Schmetterling (eine der Bedeutungen von griech. *psychê*) transformierenden Raupe als Allegorie für das Schicksal der Seele als Transformationsmedium herangezogen wurde und in der naturphilosophischen Spekulation des MA ihren Platz hat. Die mystische Begeisterung hingegen, auf die M. Ficino in seinem Kommentar zum platonischen *Sympósion* ■■■■ sprechen kommt, ist eine von vier Stufen der Seele auf dem Weg von der Zeitlichkeit in die Ewigkeit; sie verhilft durch Reinigung, Opfer und Kulthandlungen ■■■■ Vereinigung sämtlicher Seelenkräfte hin auf den einen Geist. Ficino stellt auf eine Manie ab, die mit der Kenntnis der historischen D.kulte weniger gemein hat als mit orphischen Mystervorstellungen. Die positive Konnotation des D. verhindert allerdings nicht, daß – zur Erklärung der Abstiegsbewegung – die mit dem Feuchten in Berührung gekommene Seele auch als lethetrunken und darum in Bezug auf ihre Herkunft orientierungslos und selbstvergessen charakterisiert werden kann (wichtigste Referenz: Plat. Phaid. 79c).

Die zeitgenössische Kritik an D. orientiert sich – nach dem Vorwurf hedonistischer Zügellosigkeit – am Paganismusvorwurf, der mit dem reformatorischen Bildersturm gekoppelt ist. In Fortsetzung einer ma. Kritik des Polytheismus als eines sittlichen Lasters (s. o. B.2.1.) findet auch die Zurückweisung der katholischen Heiligen ihren Anknüpfungspunkt: Im Gegensatz zum Katholiken, der St. Urban um guten Wein bittet wie die Römer einst B., wisse der Protestant, daß einzig Jesus Christus den wahren Wein schenke (vgl. A. Bodenstein von Karlstadt, *Von abtuhung der Bylder*, 1522). Die Kritik, die sich als Angriff auf eine synkretistische Theologie aus gibt, zielt gegen die Eigenständigkeit eines profanen Bereichs.

B.3.1.2. Das 17. und 18. Jahrhundert

In der Zeit zwischen Renaissance und Aufklärung wird das mythol. Wissen über D. nur unwesentlich vertieft, und ■■ finden sich – zumindest bis zur Genieästhetik des Sturm und Drang in Deutschland, andernorts bis ■■■■ Romantik – kaum nennenswerte neue Akzentuierungen. Lediglich der Wettstreit der

frühen Kolonialmächte beflügelt die Auseinandersetzung des expandierenden Europa mit der abendländischen Mythol. In Portugal schafft L. de Camões noch im Kontext der Renaissance mit seinen *Lusiaden* (1572) ein Nationalepos, das die Entdeckung des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama mythol. überformt, wobei Neid und Mißgunst des Asienfahrers D. dem neuen Eroberer wenig anhaben können. Ein solcher Überbietungsgestus, der in der D.rezeption wie gesehen von Beginn an zum Tragen kommt, leistet den »myth.« Phantasien von Aufklärung und Säkularisierung Vorschub, produziert aber in seiner Abstoßbewegung noch einmal ein zusammenhängendes Bild des gesamten Mythos.

Im gleichen Maße jedoch, wie sich Geist und Macht gegeneinander ausdifferenzieren, geht die Verbindlichkeit eines in der Renaissance im Hinblick auf D. entwickelten Lebenskonzepts zu Ende. Vor dem Hintergrund eines (sei ■■ funktionalen, sei es bürgerlichen) Verständnisses von Vernunft als Vernünftigkeit geht die Depotenzierung von Mythos und mythol. Wissen mit dessen Reduktion auf partikuläre, innerhalb der Tradition zur Genüge bearbeitete Eigenschaften einher. Als Beispiel wäre hier F. Redis *Bacco in Toscana* (1685) zu erwähnen, der von seinem Verf. ■■ bezeichnete »Ditirambo dei vini«: Der leidlich ruhig gestellte, altersmilde und -müde D. (»Se dell'uve il sangue amabile/non rinfranca ognor le vene./questa vita è troppo labile./troppo breve ■■ sempre in pene.« – »Wenn das liebliche Blut der Rebe/nicht jede Vene belebt,/ist das Leben ■■ schwächlich./zu kurz und immer eine Pein.«) besucht samt Gefolge und Ehefrau die ihm gewidmeten Weinberge des ital. Landstrichs und verkostet einen ganzen Katalog von Rebensäften. Redi komisiert die klassischen Eigenschaften des Weingottes (»macht den Geist klar und aufgeweckt«), denn der Protagonist wird am Schluß ■■■■ Opfer seiner eigenen Schöpfung. Im Gegensatz zu ma. oder schon spätantiken Variationen des Themas dient Redis Langgedicht nicht der moralallegorischen Verwertung, sondern bietet vielmehr dem Ingenium des Autors die Bühne, noch am (vorgeblichen) Rande der Sprachkontrolle seine dichterischen Fähigkeiten ■■■■ entfalten. Der ant. Gott (seine allegorische Produktivität) ist bereits vollständig entmächtigt, die Parodie in Wirklichkeit Hommage.

Eine dritte Stufe, eine wirkliche Neuausrichtung des D., setzt mit dem Bewußtsein der Historizität des Mythos ein. Die Sehnsucht nach der »Kindheit des Menschenalters«, nach einer präreflexiven Einheit von Subjekt und Welt (oder: nach einem Wechselverhältnis, wie es sich in den Metamorphosen des Mythos darbietet) findet (für die dt. Geniezeit) ihren philosophischen Spiritus rector im Monismus Spinozas und integriert die griech. Götter als »Potenzen« der Einen

Weltseele. So führt auch Goethe etwa in *Wanderers Sturmlied* (1778) mit einem intertextuellen Verweis auf den griech. Dithyrambensänger Pindar – in der 2. Hälfte des 18. Jh. allgemein anerkannter Bezugspunkt des genialischen Selbstverständnisses – D. als »Vater Bromius« und »Genius des Jahrhunderts« ein – nicht, um dem Wein als *liberamentum* (»Freimachers«) oder simpler Dichtungsinspiration zu huldigen; vielmehr setzt er sich stellvertretend in die beschwörende Position Pindars und bittet den Gott, in ihm das gleiche »Glühen« wirksam werden zu lassen, wie die Sonne es der Natur zu ihrer Verlebendigung schenkt. Goethe bezieht sich auf D. als Inspirationsmacht, aber wesentlich dadurch, daß er sich mit einem Dichter der Vergangenheit parallelisiert; sein Interesse gehört nicht der Wiedererweckung der ant. Mythol.

Im Vergleich dazu sind F. Schillers *Götter Griechenlands* (1. Fassung 1788, 2. Fassung 1793) tatsächlich elegischer Rückblick auf Vergangenes, das gerade ■■ jener Stelle präsentisch wird, da D. samt Gefolge auftritt (»Das Evoo muntrer Thyrsusschwinger/und der Panther prächtiges Gespann/meldeten den großen Freudenbringer./Faun und Satyr taumeln ihm voran./ Um ihn springen rasende Mänaden./ihre Tänze loben seinen Wein./und die Wangen des Bewirter laden/lustig zu dem Becher ein«, 1. Fassung, vv. 73–80). Die alten Götter sind, das legt das Gedicht nahe, durch den Einbruch des »Nordens« und des christl. Gottes untergegangen (»Einen ■■■■ bereichern unter allen./mußte diese Götterwelt vergehn«, vv. 155 f.). Gegen den Verdacht, er inszeniere eine bruchlose Verherrlichung des Polytheismus, geht Schiller in seinem Kommentar ■■■■ ersten Fassung an: Der Gegenstand des Gedichts sei ein »idealisches«, kein »wirkliches«; »die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in eine Vorstellungsart gebracht zu haben (Brief an Körner, 25.12.1788) und ■■ das »holde [...] Blütenalter der Natur« (v. 146) zu besingen, das ja noch vor der Geschichte liegt – dies macht Schiller prinzipiell offen für das idealistisch-romantische Projekt der »Neuen Mythologie«. Die abschließenden Verse der zweiten Fassung (»Was unsterblich im Gesang soll leben./muß im Leben untergehn«) evozieren einen neuen Dichtungsbegriff, der jedoch die Transposition myth.-vielgestaltiger Einheit in vergegenwärtigende Kunst noch nicht im Zeichen des D. bewältigt. Aber Schiller deutet schon auf die Tür, durch welche D. als »fremder Gott« in die Moderne treten sollte.

B.3.2. Bildende Kunst

Unter den Skulpturen vorbildhaft wurde Michelangelos Gestaltung des trunkenen D.' als eines androgyn anmutenden Jünglings (vgl. Abb. 2): daß die Skulptur als idealtypische Verkörperung eines rinasci-

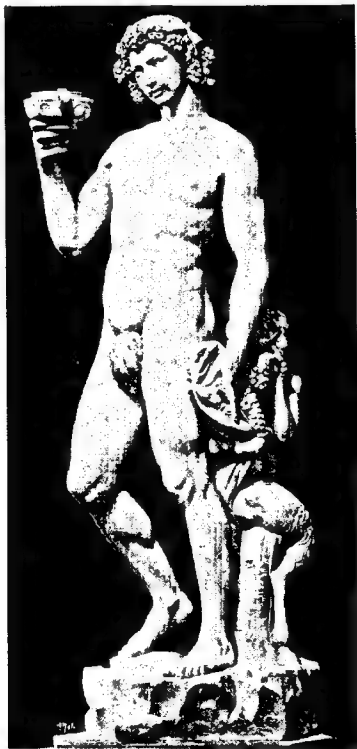


Abb. 2: Michelangelo, Trunkener Bacchus, Marmorskulptur, 1496. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

mentalen Antikeideals gewertet wurde, ersieht man schon aus der Tatsache, daß sie ursprünglich als vermeintlich echte Antike angekauft wurde – gemäß einer neueren Interpretation ist sie metaästhetisch als Figur der Selbstformung des Künstlers zu deuten [12]. Michelangelos D. beeinflusste Werke J. Sansovinos (Marmorstatue, 1511/12, Florenz, Museo Nazionale), F. Girardons (Stuckfigur, 1663/64, Paris, Louvre) und B. Permosers (Sandsteinstatue, um 1670, Wien, Unteres Belvedere) bis hin zu B. Thorvaldsen (Gipsstatue, 1804, Kopenhagen, Thorvaldsen Museet).

Die myth. Biographie D.' wird u. a. auf den Fresken von Daniele da Volterra (ca. 1550, Rom, Palazzo Farnese) oder P. Veronese (1560/1561, Maser, Villa Barbaro-Volpi) tradiert. Von herausragender kunsthistorischer Bedeutung sind die technisch virtuosierten Bilder Caravaggios, die die myth. Gestalt unter dem Vorzeichen der Unkonventionalität zur Darstellung bringen: Dies gilt für den »kranken Bacchusknaben« der Galleria Borghese (vgl. Abb. 3), ein mythol. verfremdetes Selbstporträt, wie auch für den ebenfalls jugendlichen B. mit erhobenem Trinkgefäß (um 1596, Florenz, Uffizien), in dem die Antikenachahmung ironisiert wird. Caravaggios Ironiegeste greift später D. Velasquez in seinem B.gemälde *Los borrachos* (1628/

29, Madrid, Prado) auf, wo die Bekrönung trunkener Bauern durch den Weingott parodistisch die Krönung der Ariadne evoziert. Beispielhaft für die komisierende Depotenzierung D.' sind Wirtshausszenen in der niederl. Malerei des 17. Jh., die D. als fülligen Trinker abbilden (z. B. J. Jordaens, 1650, Brüssel, Koninklijk Museum).

In den zahlreichen D.darstellungen insbes. der Renaissance gibt es neben der Tendenz zur selbstreferentiellen Thematisierung auch einen unverkennbaren Willen zur politischen Funktionalisierung des Mythos [7]. Insgesamt läßt sich sagen, daß D. in der Nz. ein allpräzentes mythol. Dispositiv zur Konkretisierung der zeitgenössisch relevanten Stiltendenzen ist – sei in Gestalt des Triumphmotivs, der dionysischen Lebensform der *vita voluptuaria* (z. B. auf B. Peruzzis Fresken in der Villa Farnesina (1511/12, Rom) oder in der allegorischen Präsentation der Jahreszeiten, für die D. mit Weintrauben und Trinkbecher den Herbst personifiziert.

B.3.3. Musik und Tanz

Den D.stoff aufgreifend inszeniert sich sowohl barockes Herrschaftsverständnis am Hof als auch weltpolitischer Anspruch. Musikgeschichtlich bedeutsame Beispiele finden sich von J.-B. Boësset (1666) und J.-B. Lully in *Le triomphe de Bacchus dans les Indes* (Paris 1666), worin das Motiv des Kulturheros und Herrschers am Hofe des »Sonnenkönigs« prominent wird; erfolgreich war auch F. H. Barthélemons *The Slaves of Conquering Bacchus* (London 1784). Ferner komponierte Lully die Pastorale *Les fêtes d'Amour et de Bacchus* mit einem auf Molière gestützten Libretto von Ph. Quinault (Paris 1672). Im 18. Jh. finden sich zahlreiche sog. B.kantaten, z. B. J.-B. Morin (*Cantates françoises*, Paris 1707) und L.-N. Clérambault (*Cantates françoises*, Paris 1710). Das B.lied von G. F. Händel (HWV 228,4) mit dem Text von Th. Phillips wurde in eine engl. Sammeledition aufgenommen (*The Musical Miscellany*, London 1730).

Niederschlag in der Oper fand insbes. die Beziehung zwischen D. und der von Theseus verlassenen Ariadne (vgl. dazu v. a. C. Monteverdis *Lamento d'Arianna*, 1623): etwa bei R. Flecknoe (*Ariadne Deserted by Theseus and Found and Courtied by Bacchus*, Libretto vom Komponisten, London 1654), L. de Mollier (*Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, Libretto von J. Donneau de Vizé, Paris 1672) oder J. G. Conradi ([*Die schöne und getreue*] *Ariadne*, Libretto von C. H. Postel, Hamburg 1691; neu vertont von R. Keiser: [*Die betrogene und nachmals vergötterte*] *Ariadne*, Hamburg 1722). Im 18. Jh. basieren zahlreiche Libretti, die Ariadnes Verbindung mit D. zum Gegenstand haben, auf unterschiedlichen Fassungen des Librettos *Arianna e Teseo* von P. Pariati;



Abb. 3: Caravaggio, Der kranke Bacchusknabe, Öl auf Leinwand, 1593/94. Rom, Galleria Borghese.

eine Variante dieses Textes vertont z. B. J. J. Fux (*La d'Arianna*, Wien 1726). N. Porpora (*Arianna in Nasso*, Libretto von P. A. Rolli, London 1733) adaptiert den Stoff dahingehend, daß D.-Liber Theseus zwingt, Ariadne aufzugeben. Aus dem Mannheimer Umfeld stammt eine Ariadneoper von I. Holzbauer (*Le d'Arianna*, Libretto von M. Verazi, Schwetzingen 1756). Zeitgenössisch berühmte, heute selten wiederaufgenommene Versionen sind diejenigen der typisch vielschreibenden Komponisten des 18. Jh. wie etwa P. Anfossi (*Il trionfo di Arianna*, Libretto von C.-G. Lanfranchi-Rossi, Venedig 1781), A. Tarchi (*Bacco ed Arianna*, Libretto von C. Oliveri, Turin 1784) und M. T. von Paradis (*Ariadne und Bacchus*, Libretto von J. Riedinger, Laxenburg 1791).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

B.4.1.1. Das 19. Jahrhundert

Die Entdeckung des D. als eines Zentralkonzepts abendländischer Kultur (das nicht zuletzt gegen zeitgenössische Kulturtheorien in Anspruch genommen werden konnte) verdankt sich den anticlassizistischen, archaisierenden Strömungen in Literatur und Kunst (ab Ende des 19. Jh.) auf der einen sowie der idealisti-

schen Philosophie als letztem großen Versuch einer umfassenden Wirklichkeitsdeutung auf der anderen Seite (ab 1800).

Schon in F. Hölderlins Elegie *Brod und Wein* (um 1800) wird das Feld abgesteckt, in dem D. und Christus in der »Götternacht« gemeinschaftlich wirken, insofern nämlich sie die einzigen mythogenen Größen sind, die gleichzeitig von Entfernung und Anwesenheit des Absoluten in einer entgötterten Welt zeugen. Vor allen anderen griech. Göttern ist D. dadurch ausgezeichnet, daß er Menschheit und Olymp versöhnt. In seinen spekulativen Fragmenten unternimmt Hölderlin eine Kulturgeschichte als Universalpsychologie – darin F. W. J. Schellings *Philosophie der Offenbarung* (s. u.) sehr ähnlich –, vom (1) Stadium der unbewußten Innigkeit aller Kräfte der Natur über (2) die aus dem Ich ausgelagerte Differenz des Nicht-Ich (das »Zeitalter des Zeus«) hin (3) Versöhnung zwischen der unter der Subjektbestimmung stehenden Objektivität und der objektbestimmten Subjektivität im Reich des »stillen Gottes der Zeit« (vgl. [3. 425–441]). D. steht für Hölderlin am Ende der zweiten – für Schelling zwischen zweiter und dritter – Stufe; im antiken Äon überwindet er Herakles und mit ihm die (nomadisierende) Jägerkultur, um mit Acker- und Weinbau ein Moment höherer Kultur (die Eintracht von Mensch und Boden) zu stiften. D. hält die »Todeslust der Völker« auf, während Christus, durch den die Vollendung im teleologischen Entwicklungsgang einer sich zum Begriff und zur Anschauung ihrer selbst emporarbeitenden Natur einsetzt, mit der Sendung des »Geistes« den Menschen die Kraft zum Ausharren in der geschichtlichen Zeit gibt. Im sog. hesperischen Äon – der »nächtlichen« Geschichtszeit, die sich durch das Ende der »reellen« Götterherrschaft auszeichnet – ist D.' Aufgabe nicht länger die Mäßigung (wie in Griechenland oder im Morgenland), sondern die Beflügelung des Enthusiasmus, die sich im Bild des »Fackelschwingers« ausdrückt. D. und Christus vereinigen ihre Wirkweisen – in *Brod und Wein* nachdrücklich durch die Ähnlichkeit ihrer Sakramente –, wobei Christus allerdings die geistigen Gehalte und D. die weltliche Tat- und Inspirationskraft zugeordnet sind: Letzterer ist die Referenzgröße für Dichter und Sänger.

Schellings *Philosophie der Offenbarung* (1841/42; gedr. 1854) entdeckt – mehr noch in den heidnischen Mythen als in Schriften des Alten Testaments – in diachrone und synchrone Morphologie der mythol. Gestalten die Stationen des Selbstbewußtseins, der Subjektivität, an deren Ende die idealistische Einheit Welt und Ich als Explikation des Trinitätsbegriffs steht. Die Trinität durchwaltet die Wirklichkeit auf jeder Stufe (etwa: Subjekt-Objekt-Einheit); Aufgabe des mythol. Durchgangs ist es indes, die Vermittlung

zwischen der anfänglichen Entgegensetzung von »falschem Pan« (der das Bewußtsein beherrschenden Natur) und Subjekt zu realisieren. Das Objekt als absoluter Gegensatz des Ich tritt zu Beginn der Menschheitsgeschichte in »unbeschränkter Allmacht« auf; ins Selbstbewußtsein hineingekommen fordert es jedoch Individuation – d. h. die »Geburt« der »realen [ant.] Götter« als Sachwalter bestimmter Seinsbereiche (z. B. Fruchtbarkeit, Liebe, Krieg). In der Gestalt des D., die Schelling als »Prinzip einer jeden Mythologie« veranschlagt, werden die fremd das Bewußtsein beherrschenden, gegenständlich gedachten Mächte durchlässig; D. als Vermittler zwischen Himmel und Erde wird von den »realen [im Sinne von »sachhaltigen«, »vorgestellten«] Göttern« getötet (als D.-Zagreus), kehrt jedoch sublimiert wieder (in seinen Gaben) und bereitet durch diese Transformation das Ende der Götterherrschaft im Bewußtsein vor. Anhand seines Opfers wird die Falschheit der paganen Götterlehre eingesehen; in seiner Opferung selbst gelangt der Bewußtseinszusammenhang \square Darstellung. Für Schelling, mehr noch als für Hölderlin, nimmt D. eine genuin christl.-messianische Funktion vorweg, ist aber »Prinzip« und nicht »Person« (vgl. Schelling, Urfassung der *Philosophie der Offenbarung*, Vorlesung Nr. 34–38).

Schellings Interpretation wird erst seit der Postmoderne wieder aufmerksam rezipiert [9], während Hölderlins Rede von D. als dem »kommenden Gott« – der in seinen Gaben bis zur Bereitung seiner Ankunft verborgen bleibt, dann aber (wie es der Verweis auf Semele als vom Blitz getötete Mutter nahelegt) mit Gewalt einzieht (Hölderlins Verschränkung von »Rettung« und »Gefahr« greift gerade auf die Überlieferung von D.' Epiphany zurück) – in den zeitgenössischen Klagen um den durch die »kalte Vernunft« der Aufklärung verlorenen Transzendenzbezug überlebt. Rekurrierend auf Christus und D. entwirft Hölderlin den Typus des tragischen Heros, der die »göttliche Fülle« des in der »Götternacht« behüteten Geheimnisses zu tragen imstande ist und die entzauberte Welt für die Rückkehr der numinosen Macht offenhält – in Einheit von Priester und Tatmensch. In M. Heideggers Philosophie der »Kehre« tritt diese Funktionalisierung der D.-mythographeme nochmals zu Tage.

Standen Hölderlin und Schelling noch im Horizont teleologischen Denkens, das die Zukunft der Menschheit als Rückkehr zu einer nunmehr \square ihr verstandenen und dadurch von ihrem Verfehlungspotential bereinigten Vergangenheit begriff, \square markiert F. Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872) den Bruch mit der Illusion finaler Bestimmungen. Im Kontext einer antikklassizistischen (d. h. die Normativität des klassisch Schönen in Abrede stellenden) sowie antihistoristischen (d. h. den Gedanken der Wiederholbarkeit historischer Sachverhalte prononzierenden) Wendung

arbeitet er die Gestalt des D. als das Paradigma der Lebensphilosophie und Kulturtheorie heraus. Nietzsche, der nicht \square »mit logischer Einsicht«, sondern wesentlich aufgrund der »Sicherheit der Anschauung« vorgehen will, präzisiert A. Schopenhauers berühmtes »Welt als Wille und Vorstellung«, indem er die »Vorstellung« als apollinisch, als gegenständlich-entgegensetzend auffaßt (und darin »mäßigend«: als das sich vom Objekt distanzierende Subjekt, das der Gegenwart die Qualität des »Scheins« verordnet), deren Urgrund jedoch in der »Welt als Wille«, im Dionysischen als »Wahrhaft-Seiendem und Ur-Einem« liege. Das Dionysische ist schmerzhaft, das »ewig Leidende und Widerspruchsvolle« (wie es sich musikalisch in der Auletik ankündigt) und bedarf »zu seiner steten Erlösung« des Apollinischen: Schönheit und Maß. Im Bereich des ant. Griechenland wird dies am Olympischen Götterhimmel anschaulich. Zwar versteht auch Nietzsche diesen allererst ästhetisch, im Gegensatz zu Klassik und Klassizismus jedoch ist für ihn die apollinische Welt von Schönheit und Maß eben kein Phänomen einer »ursprünglichen« oder gar »naiven« Menschheit, sondern Sublimation; die Größe der Griechen besteht darin, die Kunst als Mittel der Leidensüberwindung eingeführt zu haben, bes. die Tragödie, die sich aus dem Chor als dem Ausdruck des dionysischen Leidens und als der unmittelbaren »Sprache des Willens« zur »apollinischen Entladung« im Dialog durcharbeitet: »[Die Chorpartien] sind also gewissermaßen der Mutterschoß des ganzen sog. Dialogs, d. h. der gesamten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas.« Der Götterhimmel ist ein Ergebnis der Sublimation, die sich einzig \square dem empfundenen Schrecken erklärt.

In der *Götzen-Dämmerung* (1889) preist Nietzsche D. als »Gott des Zuviel«, dessen »Wille zum Leben« sich als »Grundtatsache des hellenischen Instinkts« in den Mysterien ausspricht (und darüber mit Nietzsches \square »fati«, dem Gebot einer Religion ohne Transzendenz, vermittelt ist). Entscheidend ist hier die »ewige Wiederkehr des Lebens«, das »triumphierende Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus«. Wie später W. F. Otto [16] sieht Nietzsche im Akt der Zeugung (bzw. des Anfangs) Leben und Tod zusammenschließen, wobei die »Heiligkeit« des Schmerzes (freilich nur des Geburtsschmerzes) durch das »Werden und Wachsen« legitimiert wird (vgl. dazu KSA 6, 82–87 und 309–315). Dem entgegen steht laut Nietzsche das Christentum als Religion der Lebensverneinung, die die Einheit des Seinszusammenhangs zugunsten einer transzendenten Macht aufreißt und »Kot auf den Anfang« wirft. Nietzsches Position kann als der Versuch gelesen werden, das idealistische Interesse an einem »Anfang« \square Dogma eines zeitlichen Prozeßes zu befreien und den dionysischen Beginn der

Kultur handhabbar zu machen. Er ist der erste Theoretiker der Moderne, der den entgrenzenden D. vor Augen führt und die ant. Religion aus den Rubrizierungen des Historismus befreit. Im Zeichen des D. glaubt Nietzsche, die Aufklärung selbst (als Sublimation) auf ihren dunklen Kern zurückführen und sie psychologisch deuten \square können.

B.4.1.2. Das frühe 20. Jahrhundert

An diesem Punkt setzt auch S. Freuds Beschäftigung mit D. ein, die allerdings unter dem Hauptaspekt des »Vatermords« steht (sich also hauptsächlich auf D.-Zagreus bezieht). Dieser steht, so Freud in *Totem und Tabu* (1913), \square Beginn jeder Kultur, sichtbar wird er aber erst, sobald der Getötete \square Gott stilisiert wird. Nach Freud betrifft somit Nietzsches Satz vom Tod Gottes die Verbrämung eines \square einem Menschen begangenen Verbrechens. Seine wiss. Auseinandersetzung mit D. geschieht unter dem Vorzeichen einer ins Psychoanalytische gewendeten Ethnologie, die eng an Ch. Darwins Urhordentheorie anschließt. Zur Erklärung des Totemismus zieht Freud kindliche Tierphobien heran und sucht das Totemtier als »den Vater« zu enttarnen. Weiter erklärt er die Totemmahlzeit – ein zentrales rituelles Phänomen des Totemismus, bei dem das Opfer roh verzehrt wird und die Opfernden sich tierisch maskieren – als »commemoration of a mythical tragedy« (anschließend an den Anthropologen W. R. Smith), deren »Klage dabei nicht den Charakter einer spontanen Teilnahme hatte, sondern etwas Zwangsmäßiges, von der Furcht vor dem göttlichen Zorn Gebotenes an sich trug« [8.206f.]. Die Strategie Freuds besteht in der Identifikation von Christus als Postfiguration des D.; auch das christl. Schuldbewußtsein angesichts der Tötung (das »Gestorben für \square Sünden«) sieht er im Kult des ant. Gottes vorweggenommen: »Die Lehre von der Erbsünde ist orphischer Herkunft; sie wurde in den Mysterien erhalten und drang von da \square in die Philosophenschulen des griech. Altertums ein. Die Menschen waren die Nachkommen von Titanen [der Erdgötter, Anm. d. Verf.], welche den jungen D.-Zagreus getötet und zerstückelt hatten; die Last dieses Verbrechens drückte auf sie« [8.208].

Selbstredend steht für Freud hinter D. noch \square Zeus; die Tötung des D. sei eigentlich begangen worden, um mit dem Mord den Urvater zu versöhnen. Als Interpretament für die christl. Lehre besagt das: Der Sohn muß für alle sterben, um den Frieden mit dem gemordeten Vater wiederherzustellen, der wiederum dem Inzestverlangen (\square Oidipus) zum Opfer gefallen war. Kulturgeschichtlich gewendet: »Waren speziell in der griechischen Tragödie die Leiden des göttlichen Bockes Dionysos und die Klage des mit ihm sich identifizierenden Gefolges von Böcken der Inhalt der Auf-

führung, so wird es leicht verständlich, daß das bereits erloschene Drama sich im MA \square der Passion Christi neu entzündete« [8.211f.].

Mit den Zweifeln \square Freuds Totemismustheorie seit Mitte des 20. Jh. gerät nicht zuletzt seine psychologische Kulturanthropologie in Mißkredit: So anerkennt R. Girard zwar den Zusammenhang von Opferung und Kulturgründung, stellt jedoch den Wechsel von der Täter- \square Opferperspektive (und damit einhergehend die Entlarvung des Opfers als eines von der Gemeinschaft produzierten »Sündenbocks«) im Übergang von paganer zu christl. Mythol. heraus [9].

Die antikklassizistische Literatur der Moderne überführt den bei Hölderlin oder Schelling herrschenden D. »Nocturnus« (»nächtlichen D.«) in die Gestalt des D. »Bárbaros«. Die Rezeption des Gottes erfolgt kaum mehr über mythogr. Inhalte, sondern orientiert sich am jeweils aktuellen Wissen über seinen Kult. Implizit ist D. – wie die übrigen Götter auch – damit weitreichend historisiert, das Potential des »erzählten« D. weitgehend erschöpft. D. wird eben nicht weiter differenziert, sondern entdifferenziert. Apokryphe Überlieferungen, v. a. aber Bildkompositionen, wie sie mit dem Ausgang des klassizistisch zurechtgeformten Griechentums einhergehen (z. B. B. Genellis Inauguration von D. als Musenführer, der die Stelle \square Apollons einnimmt und damit Nietzsche im Streit mit von Wilamowitz-Moellendorff stützt [22]; s. u. B. 4.2.), bereiten Nietzsches D. als Ausdruck der »Allgewalt der Natur« und Urbild des Menschen selbst vor [20]. Vor diesem Hintergrund ist der Schritt vom bacchischen D. zu D.- \square Prometheus (wie er schon bei Schelling, stärker indes bei Nietzsche auftritt) relativ klein. Pointiert ließe sich sagen, daß »das Dionysische« (seit 1872) als Akzentuierung eines auf den Antagonismus von Werden-Vergehen, Leben-Tod, Heroismus-Erniedrigung abhebenden Wirklichkeitsverständnisses die Gestalt des D. fast gänzlich ablöst.

Die Verbindung von exklusivem Wissen (Referenz: der D. der Mysterien) und Mächtigkeit mag für die sozial nur schwach verankerten Künstler der Zeit eine beträchtliche Attraktivität besessen haben; in den esoterischen Kreisen der *Décadence* jedenfalls ist der »Patchwork-D.« gelegentlich \square Gast (Spuren des »barbarischen D.« hingegen lassen sich bereits im Selbstbild G. Flauberts finden [U. Schulz-Buschhaus in: 1.119–241], später dann bei G. d'Annunzio, u. a. in *Alcyone*, 1904).

Die Jahrhundertwende produziert eine eigenartige Verschränkung \square Ermattung und imaginären agonalen Machtekstasen – bes. in den Jugendstilzentren Paris und Brüssel –, u. a. im Rückgriff auf den grausamen röm. Kaiser Heliogabal (218–222), der einen schwarzen Phallus als Sonne verehren ließ und am Ende seiner Willkürherrschaft zerrissen und in den

Tiber geworfen wurde. In den Romanen J. Lombards (*L'Agonie*, 1888) oder L. Couperus' (*De Berg* [Licht, 1905/1906]) kehrt der Kindkaiser wieder, erlaubt den Anschluß unzähliger erotischer Extravaganzen und steigt in einem Schutzheiligen des europ. Ästhetizismus auf. Nicht zuletzt sein Tod bindet ihn an berühmte D. erzählungen zurück. In G. d'Annunzios großer Nietzscheode (enthalten in *Elettra*, 1903) dagegen verkörpert D. einen gegen die Dekadenz des Fin de Siècle gerichteten Vitalismus, der auf eine nationalistisch-mediterran konzipierte Kulturerneuerung zielt.

In der dt. Literatur des frühen 20. Jh. ist D. die Kraft, die dem Boden kommt, nicht der Gott der Naturalisten – so inszeniert sich G. Hauptmann selbst im Zeichen des efeuumrankten, rauschhaft Schaffenden, und noch in Th. Manns *Zauberberg* ist diese Reminiszenz gegenwärtig. Die zunächst in J.J. Bachofens *Mutterrecht* [2] und später durch E. Rohdes Untersuchung des griech. Jenseitsglaubens [18] unternommene Einordnung und Interpretation von D. kulturellen und -rituellen, die nunmehr Heraklits erratisch wirkenden Ausspruch »Dasselbe ist Hades und Dionysos« anhand historischer Einschätzung belegen, lassen sowohl die – insbes. kultisch belegte – Aggressivität, zugleich aber den bis in die Unterwelt ausgedehnten Herrschaftsbereich eines allmächtigen Prinzips erahnen (vgl. u. a. die mit dionysischen Insignien versehenen Vorboten von Gustav Aschenbachs baldigem Sterben in Th. Manns *Tod in Venedig*).

In Jugendstil und Expressionismus bedient sich der »Mythos des ganzen Lebens« [W. Kühlmann in: 1. 363–400] allerdings eher der Figur des Pan als der des D.; hier verbinden sich Eros und Thanatos in einer im Mittagslicht, im Moment der tiefsten Ruhe einbrechenden *unio mystica*. D. als Protagonist des mitternächtlichen Rausches, der in die Abwesenheit der (Tages-)Götter eindringt und seine Ordnung installiert, taucht hinter dem »mittäglichen« Bewußtsein ab, dem ein Dualismus (dunkel/hell) auf den ersten Blick weniger inhärent ist. Während D. als der ganz Andere einzieht, wird Pan im Immergleichen entdeckt: Er verkörpert die (latente) Verzauberungsmacht der Moderne, gerade weil er keine transzendente Ordnung gebunden ist. Die Anlagerung typischer D. motive (des Herbstes, des Thyrsos, der phallischen Gier – z. B. in G. Heyms Gedicht *Herbst*, 1911) ereignet sich um den Preis eines Verlusts intellektueller Vielschichtigkeit; Pan und der ganz auf seine Wirkung reduzierte, nicht mehr figurale D. werden austauschbar. Einzelne Beispiele jedoch lassen die Unterschiede noch erahnen: In E. Stadlers *Zug ins Leben* (1905) wird der rituell-kultische Übergang von der Nacht in die Fülle des mediterranen Tages – »Altäre wachsen blendend aus Girlanden/Festglocken dröhnen – Farben schießen auf

und trunken betend sinken wir ins Licht« – unter Rekurs auf die Umzüge der Mänaden inszeniert: eine beinahe österliche Epiphanie, die dionysische Motive aufnimmt. Dagegen steht der elegische Mittag in *Pans Trauer* (1911), da die Flöte des Gottes die Schwermut einer entfremdeten, durch und durch geschichtlich sowie als Resonanzraum des Subjekts verstandenen Natur zum Klingen bringt. Der Dichter ist Pan; er beweint nicht das Andere seiner selbst, sondern sich.

B.4.1.3. Nach dem Zweiten Weltkrieg

Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs sowie existenzialistische Philosophie sind der Hintergrund, vor dem J. Cocteau B. im gleichnamigen Theaterstück (UA Paris, 10.10.1950) situieren ist. Cocteau bedient sich eines schweizer. Mysterienspiels des Reformationszeitalters, das einen Bauernsohn, der zugleich Schüler eines von der Inquisition verbrannten Häretikers ist, für sieben Tage zum »B.« erklärt und zum unumschränkten Herrscher über das Dorf erhebt, bevor seine Kleider symbolisch verbrannt werden sollen, die unbedingte Prinzipienethik (»Lieben, wie man tötet. Nicht wissen, wohin das führt«) in ihrer letztlich selbstvernichtenden Konsequenz darzustellen. Weil die »Liebe« des »B.« nur Haß erzeugt, will dieser die Verdammnis der Menschen wie Christus auf sich nehmen, wird jedoch von einem Freund erschossen. Mit D. scheitert ein Absolutheitsanspruch (ur-)christlicher Provenienz, der zugleich das Scheitern des Humanismus repräsentiert.

Ebenfalls in einem kulturkritischen Kontext lesbar sind C. Pavese's *Dialoghi* [Leuco] (1947), in denen Gestalten der griech. Mythol. in von der Tradition stiefmütterlich behandelten Mythenerzählungen ihr Verhältnis zueinander sowie zu den Menschen erörtern. Pavese greift eine humanistisch-existenzialistische Genealogie der Götter auf: Die Götter sind wesensmäßig elementare Urkräfte, die durch die »verzeitlichende Berührung« des Menschen handelnd wurden. Im Dialog *Il mistero* klagt Demeter den der irdischen Unvernunft, bes. dem Tod des Ikarios (s. o. A.) gegenüber gleichgültigen D. an: »La morte è per te come vino che esalta!« (»Der Tod ist für dich wie ausströmender Wein!«) und klärt ihn darüber auf, daß die Menschen die Götter im Blut, im Kreislauf, im Tod als Anfang und als Ende gefunden hätten. Aufgabe des Gottes sei es, die Menschen zu zähmen, damit sie nicht länger im Töten die Wiederkunft der Götter erblickten. Mit dem Sieg über den Tod aber wäre die Geschichte der Götter beendet, sofern dieser Sieg von Menschen errungen würde; deshalb, um ihrer eigenen Existenz als Personen willen, müssen die Unsterblichen selbst ihnen von der Überwindung des Todes und des Tötens erzählen. Wein und Brot, die Gaben von D. und Demeter, sollen den Sinn ewigen Lebens

erhalten. D. erklärt, er werde diese Botschaft verbreiten, zweifelt aber an ihrem Effekt: »Weißt du, was sie im Brot und im Wein erblicken? Fleisch und Blut, wie heute, wie immer.« Für Pavese ist Christus der um seine Integrität kämpfende D., der täuscht, um zu besänftigen. Die Geschichte der Götter ist die Geschichte einer myth. Persistenz, deren Aufklärung ins Leere laufen wird.

In Moderne und Postmoderne stellt D. eine Referenz für jene Akte dar, in denen die Überschreitung, Kreuzigung und Auslöschung des Körpers Ereignis wird. A. Artauds »Theater der Grausamkeit« zitiert ihn nicht weniger als *Acephale*, eine Zeitschrift der frz. Surrealisten; ähnlich auch die österr. Avantgardenkünstler der 1960er Jahre. Wenn wie für den Philosophen G. Deleuze das Gesicht Resultat der »abstrakten Maschine« ist, der die Menschen sich zugunsten ihrer Aus-, Vor- und Feststellbarkeit anvertrauen (am auffälligsten im gebieterischen Blick des inkarnierten Gottes), so wird die Wiedergewinnung der Vielheit des von Repräsentationsaufgaben befreiten Körperlichen zur Feier des Lebens, an dem sämtliche künstlerische Ausdrucksformen partizipieren. Die Zerstörung des Körpers als dessen Befreiung mutet zunächst wie ein primitivistisches Konzept an, das sich von den Versprechungen des Exotischen, des Anderen der Vernunft und des Anderen des Mythos nährt. D. wird so, kaum mehr eingrenzbar auf spezifische Gattungen, einer Chiffre der Postmoderne. Er taugt dazu, weil er – wie in den orphischen Fragmenten – das Begehren nach sich selbst als dem Anderen seiner selbst verkörpert, das, im Versuch, sich zu ergreifen, statt der idealistischen sukzessiven Reflexion eine gleichzeitige Vielheit produziert. Diese konterkariert nach dem Ende der »großen Erzählungen« (»grands récits«, F. Lyotard) beispielhaft den Fortschrittsglauben in Kunst und Philosophie, und verschiebt überdies den Sehnsuchtsgedanken der »Einheit« von einer denkbaren (Spinoza, Kant, Schelling) hin zu einer poetischen Referenz: »Hephaistos schuf einen Spiegel für Dionysos, und der Gott schuf die Vielheit, indem er hineinsah und sein Bild betrachtete. [...] Denn indem er sein Bild in den Spiegel setzte, folgte Dionysos jenem, und dadurch wurde er mit dem Spiegel im Ganzen zertümmert« [24. 89].

B.4.2. Bildende Kunst

Ein jugendlicher D. erscheint als Marmorrelief bei B. Thorvaldsen (1809, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum), als Marmorskulptur bei H. Kümmel (1846, Hannover, Landesmuseum) und J.-B. Clésinger (1869, Paris, Musée d'Orsay) oder A. Rodin (1912, Marmorskulptur, Paris). Eine wichtige Mittlerposition zwischen klassizistisch durchgeformtem und der

Phantasie eines verborgenen, dunklen Griechentums nimmt B. Genelli ein; seine *Bachus-Skizzen* (ursprünglich für die Ausgestaltung einer röm. nachempfundenen Villa in Leipzig gedacht, heute u. a. in der Münchner Schack-Galerie) inspirierten R. Wagner, Nietzsche und E. Rohde. In einer kleinformatigen Aquarell-Skizze (die 1865 in Wagners Besitz gelangte) sitzt der jugendlich anmutende D. inmitten der neun Musen, ein Panther lagert neben ihm; zusätzlich sind eine typisch bacchische Tanzgruppe, Silen sowie Amor und eine Pan-Stele erkennbar. Genelli ist der erste Maler des Nordens, der D. als »Musen-Führer und -Erreger« abbildet (ähnliche Ikonographie bei N. Poussins drei Bacchanalen): D. nicht neben, sondern an Stelle von Apoll. Dazu Wagner in einem Brief an P. Cornelius (o. D., 1865): »Der ganz unbeschreibliche Eindruck, den diese Composition auf mich machte, gab mir in einem Blick Aufschluß über die Antike, ich habe mich immer innerlich wieder damit genährt« (vgl. [20]). Das Beiwort »dionysisch«, dessen Ersterwähnung gewöhnlich Nietzsches *Geburt der Tragödie* zugeschrieben wird, ist auch in der inzwischen kanonisierten Bedeutung tatsächlich erstmals auf den Künstler und das Werk Genellis gemünzt worden [17. 298].

Ähnliche Motive finden sich bei den Sezessionisten und A. Böcklin (vgl. dazu Pan). Vitalistische Konzepte spiegeln sich in O. Kokoschkas *Portrait von Bob Gésinus Visser I als Bacchus* (1933, Minneapolis, Institute of Art). In surrealistischem Kontext stehen z. B. S. Dalís *Triumph des Dionysos* (1953, New York, Privatsammlung) und A. Massons *Apoll und Dionysos* (Zeichnung, 1967).

B.4.3. Musik und Tanz

D.' Exotismus, besonders aber die mit ihm verbundenen immanentistischen Erlösungsvorstellungen inspirieren die Musik, der als nicht-mimetischer Kunst dadurch neue Legitimation wächst. Von C. Debussy sind zwei verlorene respektive Fragment gebliebene D. projekte überliefert: eine Orchestersuite nach Th. de Banville (*Le triomphe de Bacchus*, um 1882) sowie eine Oper nach dem Libretto von J. Gasquet (*Dionysos*, begonnen 1904). J. Massenet schrieb eine Oper *Bacchus* (Libretto C. Mendès, Paris, 1909), die die Indienfahrt des D. neu perspektiviert: Mit dem Ziel der Errettung der Menschheit sucht B., der am Ende der Oper zum Gott wird, die Inder vom Buddhismus abzubringen.

Konzeptionell zentral ist D. als B. in R. Strauss' *Ariadne auf Naxos*, für die H. von Hofmannsthal das Libretto verfaßt (EA 1912, überarbeitete Fassung 1916): B. figuriert als der junge Gott, der durch Liebe Ariadne und sich selbst erlöst; die mythol. Handlung

ist in eine metatheatralische Komödie eingebettet, wobei beide Geschichten einander perspektivieren: Das Pathos mythol. überhöhter Liebe ist dadurch unter ironischen Vorbehalt gestellt. Die gleiche Konstellation strukturiert untergründig E. W. Korngolds seinerzeit sehr erfolgreichen Einakter *Violanta* (EA 1916), der wie fast alle auf den D.stoff rekurrierenden Bühnenwerke der Zeit stark von einer vitalistisch-entgrenzenden Nietzsche-Interpretation geprägt und musikdramatisch R. Wagner verpflichtet ist. G. Holst vertont Teile der Tragödie des Euripides (*Bacchae*) in seiner *Hymn to Dionysus* (London 1913/14). Für S. Diaghilevs *ballets* ■■■■ schaffen A. Roussel (Musik) und A. Hermant (Text) *Bacchus et Ariane* (Paris, 1931). Den Gegensatz zwischen der Vernunft, für die Pentheus steht, und der dunklen, gefährlichen Verführung des fesselnspregenden Eros, den D. repräsentiert, behandelt H.W. Henzes Oper *Die Bassariden* (Libretto von W.H. Auden und Ch. Kallman, Salzburg 1966) mit den *Bakchen* des Euripides als Hypotext.

B.4.4. Film

An die Epiphanien des D. in den *Bakchen* erinnert der Protagonist von P.P. Pasolinis *Teorema* (Italien 1968). Indem er mit sämtlichen Mitgliedern einer Familie sexuelle Beziehungen eingeht, entfaltet er gleichsam die Rückseite ihres scheinbar normalen Beziehungsgefüges: ihre Ängste, ihre latente Macht und Gewalt. Als Gott der Alterität – in dem einander Europa und Afrika vor dem Hintergrund des Kolonialismus gegenseitig erhellen – begegnet D. in J. Rouchs experimentellem *Dionysos* (Frankreich 1984). Auf dem Weg zur Selbsterkenntnis, für den während der Adoleszenz Rausch und sexuelle Ekstase kathartische Voraussetzungen sind, wird das Dionysische u.a. in A. Paynes *Sideways* (USA 2004) erfahren. Der zum Dionysischen gesteigerte Yuppie-Hedonismus erscheint gereinigt von allem Mystischen, verspricht aber immer noch augenblickhaft eine Versöhnung von Mensch und Natur.

→ *Apollon; Ariadne; Silen, Satyr; Zeus*

Forschungsliteratur

- [1] A. AURNHAMMER/TH. PITTRUF (Hrsg.), Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, 2002 [2] J.J. BACHOFEN, Mutterrecht und Urreligion [1861], 1984 [3] U. BEYER, Christus und Dionysos, 1992 [4] C. CALAME, Le récit en Grèce ancienne, 2000 [5] H. CANCIK, Dioniso in Germania. Da Heinrich Heine ■ Walter F. Otto. Una revisione di cent'anni, 1988 [6] M. DÉTIENNE, Dionysos. Göttliche Wildheit, 1992 [7] A. EMMERLING-SKALA, Bacchus in der Renaissance, 1994 [8] S. FREUD, Totem und Tabu [1912/13], hrsg. ■■■ M. Erdheim, 1991 [9] R. GIRARD, Der Sündenbock, 1998 [10] F.W. HAMDORF, Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes, 1986 [11] K. KERÉNYI, Der frühe Dionysos, 1961 [12] L.A. KOCH, Michelangelo's Bacchus and the Art of Self-Formation, in: AH 29/3, 2006, 345–386 [13] M. LANDEFESTER, Nietzsches Geburt der Tragödie. Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie, in: A. Aurnhammer/Th. Pittrof (Hrsg.), Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, 2002, 89–113 [14] P. MCGINTY, Interpretation and Dionysos, 1978 [15] D. NOËL, Le vin mélangé entre Dionysos et la cité, in: Pallas 48, 1998, 43–66 [16] W.F. OTTO, Dionysos. Mythos und Kultus, 1933 [17] H. RIEGEL, Deutsche Kunststudien, 1868 [18] E. ROHDE, Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, 1894 [19] R. ROSENTHAL-HEGINBOTTOM, The Iconography of Dionysos' Indian Triumph, in: I. Zinguer (Hrsg.), Dionysos. Origines et Résurgences, 2001, 33–40 [20] H. SCHWERT, Dionysos unter den Musen, in: E. Beutner ■ al. (Hrsg.), Dialog der Epochen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jh. (FS W. Weiss), 1987, 76–87 [21] K. SMOLAK, Die Bacchusgemeinschaft (drei mittellateinische Trinklieder), in: Wiener Studien 99, 1986, 267–287 [22] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Der Glaube der Hellenen, 2 Bd., 1931–1932 [23] B. ZIMMERMANN, Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, 1992.

Zitierte Quellen

- [24] G. ARRIGHETTI (Hrsg.), Frammenti orfici, 1989 [25] Lorenzo de' Medici, Canti Carnascialeschi, hrsg. von P. Orvieto, 1991 [26] T. STROZZI, Borsias. Ein lateinisches Epos der Renaissance, hrsg. von W. Ludwig, 1977.

Ulrich van Loyen (München)
Gerhard Regn (München)

Dioskuren s. Kastor und Polydeukes

Elektra

(Ἠλέκτρα, lat. Electra)

A. Mythos

E. gehört ■■■ der letzten mythol. bedeutenden Generation des auf Tantalos zurückgehenden Geschlechts der Atriden. Kennzeichen der Sippe ist eine sich durch alle Generationen ziehende Kette gegenseitigen Mordens (ʔAtreus und Thyestes). Um seiner Flotte günstige Fahrt in den Trojanischen Krieg zu sichern, opfert E.s Vater Agamemnon (ʔAgamemnon und Klytaimnestra), der König von Mykene, ihre Schwester ʔIphigeneia. Aus Rache für diese Tat töten E.s Mutter Klytaimnestra und ihr Liebhaber Aigisthos (Ägisth, ein Vetter Agamemnons) diesen bei seiner siegreichen Heimkehr hinterlistig. E. verharrt trauernd und auf Rache sinnend in Mykene und wird Erniedrigungen aller Art ausgesetzt. Ihre einzige Hoffnung ist die Rückkehr ihres Bruders ʔOrestes, welcher als Kind unmittelbar nach Agamemnons Tod heimlich nach Phokis gebracht wurde. Orest trifft schließlich in Verkleidung ein, von ʔApollon mit dem Mord an seiner Mutter beauftragt. Nach der Wiedererkennung der Geschwister ermutigt ihn E. leidenschaftlich zur Rache. Später pflegt sie den von den Rachegeistern der Mutter verfolgten Bruder. Nach Orests Entsühnung durch ʔAthena wird E. Frau von dessen Freund Pylades.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Homer nennt drei Töchter ʔAgamemnons; E. ist nicht darunter (Hom. II. 9,145). Erste Gestalter des E.mythos sind die für uns nur noch in Fragmenten faßbaren griech. Chorlyriker Xanthos (7. Jh. v. Chr.) und Stesichoros (6. Jh. v. Chr.). Nach spätant. Zeugnissen (vgl. Ail. var. 4,26) benannte Xanthos die homerische Agamemnontochter Laodike in E. um und verwies damit auf ihren unverheirateten (*álektrós*) Status. Stesichoros gestaltet in seiner *Oréosteia* wesentliche Motive der E.handlung wie z.B. die Wiedererkennungsszene und wird damit zum Vorbild für die griech. Tragiker. Für diese ist die Überlieferungssituation einzigartig: Von allen drei attischen Tragikern ist eine Fassung des E.mythos erhalten.

In Aischylos' *Choephoroi* (ʔDie Weihfußträgerinnen, 458 v. Chr.), dem mittleren Stück seiner *Oré-*

steia, spielt E. keine zentrale Rolle. Das Drama spielt am Grab des Agamemnon, an seinem Beginn soll E. hier auf Befehl Klytaimnestras (ʔAgamemnon und Klytaimnestra) Opfergaben darbringen. E. erscheint als eine grausam mißhandelte – laut Aischyl. Choeph. 444–450 wird sie im Palast wie ein Hund gehalten – und verängstigte Gestalt: Nur auf Drängen des Chors wagt sie ein Gebet um einen Rächer für den Vater. Erst nach der sich anschließenden Wiedererkennungsszene mit dem Bruder und dessen Bericht vom Tötungsbefehl ʔApollons findet sie offene Worte des Hasses, mit denen sie ʔOrestes zur Rache tat anstachelt. Kurz vor deren Ausführung schickt Orest E. in den Palast; E. begegnet also den Opfern nicht und nimmt am Racheakt nicht teil.

Sophokles gestaltet in seiner *Elektra* (422–413 v. Chr.) Aischylos' Orestdrama in eine E.tragödie um. E.s Ausgangssituation bleibt hier dieselbe. Anders als bei Aischylos reagiert E. aber auf ihre Erniedrigungen in einer alle Konventionen brechenden Weise, nämlich mit rückhaltloser öffentlicher Äußerung ihres ins Pathologische gesteigerten Hasses. In ihrer unerbittlichen Fixierung auf Rache ist sie schließlich sogar selbst ■■■■ Äußersten bereit: Als der verkleidete Orest mit der fingierten Nachricht seines eigenen Todes im Königspalast erscheint, entschließt sie sich verzweifelt, die Rache selbst auszuführen. Von diesem Plan bringt sie allein die (spannungsreich hinausgezögerte) Wiedererkennung des Bruders ab. An der Ermordung der Mutter ist sie nur noch verbal beteiligt: Als aus dem Palast der Schmerzensschrei der von Orest tödlich verwundeten Klytaimnestra ■■■ ihr dringt, reagiert sie mit der Aufforderung ■■■ Orest, noch einmal zuzuschlagen (Soph. El. 1415). Orests Mord ■■■ anschließend heimkehrenden Aigisth bildet den abrupten Schluß des Dramas, welcher zu divergierenden Deutungen der E.figur geführt hat: V.a. in der älteren Forschung werden die Racheakte als Vollzug der göttlichen Gerechtigkeit und als geglückte Befreiung E.s ■■■ ihrer unerträglichen Knechtschaft interpretiert [15.170]. Jüngere Forscher weisen dagegen auf die völlige Perspektivlosigkeit des Schlusses hin, an dem von Reue und Sühne nicht die Rede ist und E. ■■■ einsam zurückbleibt, wie sie am Anfang war [5.137].

Noch weiter als Sophokles entfernt sich Euripides in seiner *Elektra* (413 v. Chr., möglicherweise früher als Sophokles' E. verfaßt) von der myth. Tradition. Euripides schafft eine neue Ausgangssituation: E. ist auf einen Bauernhof ■■■ der Grenze zur Argolis ver-

trieben und dort mit einem Bauern verheiratet worden, damit sie keine königlichen Nachkommen hervorbringen kann. Den heimkehrenden, kaum noch erwarteten Bruder erkennt sie fast nur widerwillig wieder. Ihr Verhalten beim Vollzug der Rache macht sie zum fragwürdigen Charakter: Während Orest völlig ohne Initiative bleibt, entwirft E. den hinterlistigen Plan, die um sie besorgte Mutter mit der falschen Nachricht ihrer Niederkunft in ihre Hütte zu locken. Dort tritt E. hinter Orest und dirigiert die Stoßrichtung seines Schwertes. Sofort nach der Tat wird E. von Reue ergriffen, und die an diesem Punkt als *Dei ex machina* erscheinenden Dioskuren γ Kastor und Polydeukes verurteilen den Mordbefehl Apolls; sie verheißten E. in der von ihnen befohlenen Ehe mit Pylades ein Glück, \square das sogar E. selbst nicht mehr glauben kann. Wilamowitz bezeichnet Euripides' E. als »Hebel, mit dem der Mythos aus seinen Angeln gehoben werden konnte« [1.229], und auch heute wird das Stück meist als radikalkritische Hinterfragung des Mythos in seiner traditionellen Form interpretiert [3].

Eine ähnlich problematisierende Behandlung des Mythos findet sich im *Orestes* (408 v. Chr.), wo Euripides einen anderen Themenausschnitt des Mythos gestaltet, nämlich die Geschehnisse in Mykene nach dem Racheakt der Geschwister. Vom Volk \square Tode verurteilt, versuchen E. und Orest, als Rache γ Helena, die Frau des inzwischen aus Troja heimgekehrten Menelaos, \square töten und seine Tochter Hermione als Geisel \square nehmen, um \square eine Revision des Todesurteils zu erpressen. Wiederum stammt der moralisch fragwürdige Plan allein von E., und auch hier kann nur die Erscheinung eines Gottes (hier Apolls), der die Entscheidung befiehlt und E. Pylades zur Frau gibt, die Verwirrungen lösen.

Die Ausgestaltungen des E.mythos durch die drei attischen Tragiker sind bis heute bestimmend für seine Rezeption. Traditionell stehen dabei Euripides' E.dramen im Schatten von Sophokles. Bezeichnend ist z. B. das einseitige Urteil A. W. Schlegels (1802/03), der Euripides' *Elektra* ein »seltenes Beispiel poetischer Unvernunft« und *Orestes* ein »minderwertiges Spektakelstück« nennt, während er an Sophokles' Drama die »wunderwürdige Anordnung« lobt [16.309f.]; sein Verdikt wirkt bis heute nach.

Im 4. Jh. v. Chr. ist die Atridensage offenbar häufiges Dramenthema (vgl. Arist. poet. 1453a) und bleibt dies in der röm. Republik: E.bearbeitungen sind von Ciceros Bruder Quintus und von Atilius bezeugt; letztere wurde bei Caesars Begräbnis aufgeführt (Cic. fin. 1,5; Suet. Iul. 84,2). In Senecas Tragödie *Agamemnon* (50–60 n. Chr.) ist E. eine einsame positive Figur unter vielen Verbrechern: Sie selbst rettet ihren Bruder vor dem Tyrannen Aigisth, der sie dafür in einen Felsskerker sperren und foltern läßt. Letzter Wunsch E.s

ist hier die Möglichkeit zum Freitod. In einer von Hyginus (Hyg. fab. 123) überlieferten Variante des Mythos trifft E. in Delphi unwissentlich auf γ Iphigenia und bringt sie als vermeintliche Mörderin ihres Bruders beinahe um. Diese wirkungsreiche Fortsetzung des Mythos könnte Sophokles' verlorene Tragödie *Aletes* zur Quelle haben.

B.1.2. Bildende Kunst

Vor Beginn des 5. Jh. v. Chr. findet sich keine gesicherte Darstellung der E. in der griech. Kunst. Erstes Zeugnis ist eine Gruppe von nach 500 entstandenen rotfigurigen Vasen, auf denen Aigisths Tod gezeigt wird. Auf ihnen warnt eine junge Frau im Chiton den gerade Aigisth tötenden γ Orestes vor Klytaimnestra, die sich ihm hinterrücks mit einem Beil nähert. Spätestens nach der Aufführung von Aischylos' *Choephoroi* (458 v. Chr.) finden sich solche Darstellungen nicht mehr. Danach dominiert die Wiedererkennungsszene zwischen E. und Orest als Motiv. Frühestes Beispiel ist ein Relief aus Melos (um 450?). Im 4. Jh. v. Chr. wird diese Szene v. a. in Süditalien zu einem beliebten Motiv für Grabvasen (z. B. in Tarent, wo ein Kult der Agamemnoniden existiert, und in Lukanien mit dem sog. Choephoroi-Maler). Dargestellt wird meist das Grab Agamemnons, E. links von ihm sitzend, Orest und \square der Raum \square erlaubt, Dienerschaft oder sogar Furienfiguren.

B.2. Mittelalter und Frühe Neuzeit

Nennenswerte Bearbeitungen des E.mythos aus dem MA fehlen. Grund dafür dürfte die marginale Rolle E.s in der dem MA als einzige Rezeptionsgrundlage vorliegenden röm. Literatur sein. Zudem ist \square vermuten, daß E. als nicht durch göttlichen Befehl legitimierte Planerin eines Muttermordes, welche zur Überwindung ihres leidenschaftlichen Hasses durch Vergebung nicht fähig \square sein scheint, dem christl. MA als problematische Figur gilt. Im Humanismus erwacht das Interesse nur zögerlich. So wird etwa in G. Boccaccios einflussreicher Darstellung der Klytaimnestra in *De mulieribus claris* E. nicht erwähnt. Im 16. Jh. wird v. a. die sophokleische Darstellung des Mythos rezipiert. L. de Baiß (1537) und C. Martirano (1556) liefern Übersetzungen. P. Bornemiszas Bearbeitung (1558), ein protestantisches Schuldrama, verlagert die Handlung nach Ungarn. In der *Tullia* (1533) des L. Martelli wird der Mythos mit einer Sage aus der röm. Königszeit kontaminiert (Quelle ist Liv. 1,18,48).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Ansätze zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Mythos finden sich in der frz. Klassik [9.75f.]. So polemisiert P. Corneille in seinem *Discours de la Tragédie* (1660) gegen die sophokleische Gestaltung der Figur: E., die im gesamten Stück als unschuldig verfolgte Positivgestalt gezeigt werde, verfallende *inhumanité*, indem sie γ Orestes zu seiner barbarischen Tat ansporne. Corneille schlägt eine völlige Neugestaltung der Rachehandlung vor: Orest sei nicht als vorsätzlicher Muttermörder darzustellen; er solle die Tat lieber unwissentlich oder versehentlich begehen. A. Dacier gibt in seiner einflussreichen Sophoklesausgabe (1692) dieselben Empfehlungen, welche von nahezu allen franz. Autoren des 18. Jh. übernommen werden. Dies führt meist \square einer Marginalisierung der E.figur in oft allein nach dem Bruder benannten Orestdramen, in denen sich die Hauptausinandersetzung zwischen Orest und einem als grausamer Tyrann geschilderten Aigisth abspielt. E. wird oft zu einer in ihrem Widerstand gegen Aigisth der γ Antigone ähnelnden Nebenfigur, \square wohl erstmals in der noch auf Voltaire wirkenden *Électre* (1702) von H.-B. Longepierre.

P.J. de Crébillon (d.Ä.) stellt in seiner *Électre* (1708) E.s und Orests Zwiespalt zwischen der »barbarischen Pflicht« (Orest) zur Rache und der Neigung der Protagonisten in den Vordergrund: Beide sind in den Sohn bzw. die Tochter des Égisthe verliebt. Crébillons Rivale Voltaire kritisiert die komplizierten Verwicklungen der Handlung. Voltaire will mit seinem *Oreste* (1750) die ursprüngliche Einfachheit des Sophokles wiederherstellen. E. kann hier ihre liebende, \square Schuldgefühlen geplagte Mutter Klytaimnestra nicht lassen. Beide Frauen versuchen, den heimkehrenden Orest, den E. vor der Wiedererkennung beinahe als Mörder ihres Bruders umbringt, vor dem grausamen Aigisth zu bewahren. Im das Stück beschließenden Kampf zwischen Aigisth und Orest, der vom Volk von Argos als legitimer Thronnachfolger unterstützt wird, verteidigt Klytaimnestra jedoch ihren Liebhaber und wird von Orest versehentlich getötet. V. Alfieris Tragödie *Oreste* (1776) ist genauso wie sein gleichzeitig entstandener *Agamemnone* v. a. von Seneca inspiriert, folgt aber im Handlungsverlauf Voltaire. Gemäß seinem auf die Romantik vorausweisenden Ideal des *forte sentire* stellt Alfieri in beiden Dramen den leidenschaftlichen Kampf eines von elementaren Gefühlen überwältigten Menschen (Orest bzw. Klytaimnestra) gegen einen grausamen Tyrannen (Aigisth) dar. Noch stärker als bei Voltaire wird E. in Alfieris Stücken zum besonnenen Gegenpol der Hauptfiguren.

Früheste Bearbeitung des E.stoffes in der dt. Literatur ist J.J. Bodmers dem Stil der Empfindsamkeit verpflichtetes Drama *Elektra* oder *die gerächte Übelthat* (1760). Sowohl Orest als auch E. sind hier als schwache, gefühlvolle Charaktere dargestellt, denen eigentlich jeder Racheakt \square dem einander in inniger Liebe verbundenen Königspaar fernliegt. Orest kann sich allerdings dem strikten Tötungsbefehl γ Apollons nicht entziehen. Gerade in diesem Drama kommt es also zu einer absichtlichen Tötung Klytaimnestras.

Im Zuge seiner Neugestaltung des γ Iphigenia-Mythos beschäftigt sich J. W. von Goethe mehrfach mit der Gestalt der E. Eine Kurzcharakteristik E.s findet sich zunächst in Orests Darstellung seiner eigenen Rachehandlung in *Iphigenie auf Tauris* (3,1): E. ist hier leidenschaftliche Rednerin (»Feuerzunge«) und haßerfüllte Anstachlerin zur Tat (»Sie bläst der Rache Feuer in ihm auf«), welche Orest den Dolch, mit dem γ Agamemnon umgebracht wurde, als Mordwaffe aufdrängt. In einem in der *Italienischen Reise* (Bologna, 19.10.1786, vgl. auch Tagebuch der Italienischen Reise, 18.10.1786) entwickelten Dramenentwurf \square *Iphigenie* \square *Delphi* plant Goethe ferner die Ausgestaltung der von Hygin überlieferten Episode des E.mythos (s. o. B 1.1.): E. erfährt in Delphi von der angeblichen Opferung ihres Bruders in Tauris und erschlägt daraufhin aus Rache beinahe die unerkannt dort eingetroffene Schwester Iphigenie, deren »heilige Ruhe« mit E.s »irdischer Leidenschaft« kontrastiert werden soll. Die hier angelegte Konzeption der E. als Gegengestalt zu Iphigenie wird für die Rezeption des Mythos im 20. Jh. von großer Bedeutung.

Im Zeichen des Historismus beginnt im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jh. eine Rückbesinnung auf die ant. Vorlagen, verbunden mit einer neuen Hochschätzung des Aischylos. A. Dumas (d.Ä.) schafft mit seiner *Orestie* (1856) ein Amalgam aus den Bearbeitungen der Atridensage durch die attischen Tragiker. E. ist eine Hauptfigur und hält sogar beim Prozeß gegen ihren Bruder eine Verteidigungsrede, in der sie ihre Mittäterschaft eingesteht. Ch. Leconte de Lisle's *Les Erinnyes* (1873) sind eine detailgetreue Nachdichtung \square Aischylos' *Agamemnon* und *Choephoroi*. Noch P. Claudel begnügt sich mit einer reinen Übersetzung der *Orestie* (1894–1916, vertont von D. Milhaud, 1913–1917).

B.3.2. Bildende Kunst

Im Zuge einer klassizistischen Hinwendung zur griech.-röm. Antike entstehen im viktorianischen England Darstellungen von E. am Grab γ Agamemnons, die v. a. hinsichtlich der Gewandung E.s von antiken Vasenbildern beeinflusst sind (so z. B. W. Blake Richmond, *Elektra at the Tomb of Agamemnon*, Entste-



Abb. 1: Frederic Leighton, Elektra at the Tomb of Agamemnon, Öl auf Leinwand, 1869. Hull, Ferens Art Gallery.

hungsjahr unbekannt, Toronto, Art Gallery of Ontario). Auf von der Psychoanalyse geprägte Interpretationen (Agamemnon und Klytämnestra B.4.1.) des E.mythos weist F. Leightons E.darstellung voraus (vgl. Abb. 1): E. wirkt in ihrem Erscheinungsbild (kurzes Haar, starke Augenbrauen, kräftiger Oberarm) maskulin. Durch die um sie gruppierten Kunstgegenstände – ein phallusförmiges Gefäß, eine Kylix mit Darstellung eines Satyrs, der mit entblößtem Geschlecht eine Mänade verfolgt – wird ihre Trauerpose mehrdeutig und sogar als Geste sexueller Frustration interpretierbar.

B.3.3. Musik

Auf die Musikgeschichte wirkt der E.stoff v.a. durch Voltaires *Oreste*. Im Frankreich der zweiten Hälfte des 18. Jh. erwacht bei den Parteigängern Ch. W. Glucks, dessen *Iphigénie en Aulide* (1774) den Blick auf den Atridenstoff lenkt, Interesse an E. als Opernfigur. Bereits 1781–1782 entsteht eine nur in ihrem Libretto (Thilorier nach Euripides) erhaltene E.oper von A. Grétry. Erfolg hat v.a. das vom Autor der *Iphigénie en Aulide*, N.-F. Guillard, verfaßte E.libretto (nach Voltaire): Der Text bildet Grundlage für J.-B. Lemoynes Marie Antoinette gewidmete *Électre* (*tragédie lyrique*, 1782) sowie, ins Schwed. übersetzt, für C.F. Haefners 1787 in Stockholm aufgeführte *Electra* [14]. Getreu den Prinzipien der Gluck'schen Reformoper findet in diesen Werken E.s Leidenschaftlichkeit v.a. in expressiven Rezitativen Ausdruck, die mit leitmotivartig wiederkehrenden musikalischen Figuren (z.B. für E.s Verlangen nach Rache) durchsetzt sind. Dies gilt auch für das Melodram *Elektra* (1781) des Mannheimer Mozart-Freundes C. Cannabich (Text: W.H. von Dahlberg), in dessen Ende E. und Orestes sich zu einer effektvollen Bitte um das Erbarmen der Götter mit ihrer Schuld vereinen.

In W.A. Mozarts *Idomeneo* (1781) erhält E. die Rolle der enttäuschten Liebhaberin, deren Haß- und Verzweiflungsarien Höhepunkte der Oper bilden. Im Libretto von G. Varesco wird eine in der Antike nicht bezeugte Episode des Mythos als Nebenhandlung gestaltet: Nach der Ermordung Clytemnestras hat E. auf Kreta Zuflucht bei Idomeneo gefunden und sich in dessen Sohn Idamante verliebt, als dessen Frau sie in Argos die Herrschaft beanspruchen will; ihr Plan scheitert. Mit der E. des ant. Dramas hat Mozarts E. nur noch das topische Element der Leidenschaftlichkeit gemeinsam.

B.4. Das 20. Jahrhundert

B.4.1. Literatur

Darstellung und Deutung des E.mythos im Beginn des 20. Jh. sind zum einen durch ein antikklassizistisches Antikekonzept bestimmt, welches in der Nachfolge J. Burckhardts und F. Nietzsches das Irrationale im Mythos betont. Ferner beginnt die Beschäftigung der Psychoanalyse mit dem Mythos [10. 88f.]. 1913 führt C. G. Jung den Terminus »Elektrakomplex« ein: Als Komplementärbegriff zum Ödipuskomplex (Oedipus) bezeichnet er den Inzestkomplex auf weiblicher Seite, d. h. die neurotische Vaterbindung bei gleichzeitiger Rivalität zur Mutter [13. 180]. Exemplarisch für diese Tendenzen ist H. von Hofmannsthal's Drama *Elektra* (1903), welches der Autor als »etwas Gegensätzliches zur Iphigenie [Goethes]« (*Aufzeichnungen*,

17.7.1904) konzipiert. Beeinflußt von S. Freuds und J. Breuers *Studien zur Hysterie* (1895) stellt der Autor E. als traumatisch gestörte Seele dar. Zur sexuellen Enthaltsamkeit gezwungen, klammert sie sich an wilde, rauschhaft übersteigerte Rachedgedanken. Ziel des Stücks ist aber keine reine »Hysterisierung des Mythos«, und Hofmannsthal's E. ist mehr als nur »eine Epileptikerin« (A. Kerr nach der Uraufführung; s. Negativkritik vgl. [2. 63–65]): Anhand der E.figur werden in Hofmannsthal's *Œuvre* zentrale Themen wie das Konfliktverhältnis von Denken und Handeln sowie das Problem der Treue thematisiert: E. wird so (auch in Hofmannsthal's eigenen Interpretationsansätzen) zur Schwester Hamlets. Ihren Triumph am Ende überlebt E. nicht: Sie bricht beim Freudentanz über die Ermordung des Herrscherpaares tot zusammen.

In seiner Dramen-trilogie *Mourning Becomes Electra* (1931), welcher der Einfluß der Vererbungslehre und des skandinavischen Dramas anzumerken ist, verlagert E. O'Neill den Mythos ins puritanische Neuengland der nordamerikan. Bürgerkriegszeit. Hauptthema ist Lavinias (E.s) Schicksal nach dem durch Schuldgefühle verursachten Selbstmord ihrer Mutter Christine (Klytämnestra): Ihr traumatisierter Bruder Orin, der den Liebhaber der Mutter aus Eifersucht getötet hat, kann nur durch ein kaum verhülltes Inzestversprechen Lavinias von einem Geständnis abgehalten werden, stellt sich der Heirat Lavinias in den Weg und wählt schließlich den Freitod. Als Selbstbestrafung schließt sich Lavinia daraufhin für immer hinter den vernagelten Fensterläden des Familiensitzes ein.

Von gegensätzlichen weltanschaulichen Positionen üben J. Giraudoux in *Électre* (1937) und J.-P. Sartre in *Les Mouches* (1943; *Die Fliegen*) Kritik am E.mythos in seiner traditionellen Form. Giraudoux stellt E.s erbitterte Rigorosität, mit der sie auf Rache besteht, als unmenschlich dar: Argos ist längst wieder zum Alltag zurückgekehrt, Aigisth herrscht umsichtig über das prosperierende Land. Obwohl er im Verteidigungskrieg gegen Korinth die einzige Hoffnung der Argiver ist, treibt E. Orestes zum Mord und wird damit indirekt am Tod Tausender Landsleute schuldig. Im Résistance-drama Sartres wird E. Beispiel unfreier und unverantwortlichen Handelns: Im Unterschied zum Orest, welcher sich durch die Tötung der Mutter seiner absoluten Freiheit bewußt wird, verfällt E. nach der von ihr zunächst befürworteten Tat der (durch Fliegen symbolisierten) Reue und begibt sich wieder unter die Herrschaft Jupiters (Zeus) und Aigisths, welche auf dem Unwissen ihrer Untertanen darüber beruht, daß sie eigentlich frei sind.

Die Handlung des G. Hauptmann's *Elektra* (1948), dem dritten Teil seiner *Atriden-Tetralogie*, findet in einem verfallenen Demeter-Tempel statt, in dem E. seit vielen Jahren die Asche Agamemnons und die

Mordaxt bewacht. Mit dieser erschlägt der heimkehrende Orest, von der blutrünstigen E. angestachelt, seine Mutter, um deren Liebe er anfangs vergeblich fleht, in einem Akt von Notwehr: Klytämnestra versucht, ihn nach der Ermordung Aigisths eigenhändig zu erwürgen. Auf Orests Schlußfrage, ob sich das Schicksal nun erfüllt habe, weiß E. keine Antwort. Hauptmann beschreibt seine Gestalten als von einem ehernen und düsteren Schicksal zu Haß und Mord getrieben und problematisiert damit konventionell positive Antikebilder (ein »Manifest der Zurücknahme« [7]).

In seiner Interpretation der sophokleischen *Elektra* betont W. Jens den Aspekt der Frauenemanzipation [12]. Diese Facette des Mythos wird auch von H. Müller in seinem Drama *Hamletmaschine* (1977) thematisiert: An dessen Ende verwandelt sich Ophelia in eine revoltierende E., die »im Herzen der Finsternis; unter der Sonne der Folter« ihre Rechte durchsetzen will. Am Ende des Stücks fesseln sie Männer in Arztkitteln.

Für die Gestaltung der Elfie Elektra in Bregenz, der Hauptperson in *Ein Sportstück* (1998), greift E. Jelinek auf Hofmannsthal's hysterische E. zurück. Elfie, Alter Ego der Autorin, äußert in langen Monologen deren radikale Kritik an Massenphänomenen wie dem Sport. Jelineks Stück scheint vom Mythos der E. in seiner traditionellen Form weit entfernt. Allerdings besteht die nacherzählbare Handlung des Stücks darin, daß alle Akteure außer der revoltierenden Elfie einen Menschen langsam zu Tode treten; Parallelen Agamemnons drängen sich auf.

B.4.2. Bildende Kunst

Auch im 20. Jh. wird der Mythos vergleichsweise selten malerisch dargestellt. Der Einfluß antiker Darstellungen, welcher die malerische Rezeption im 19. Jh. prägt, tritt dabei zurück. E. wird nur noch selten als hilflos Trauernde, öfter hingegen als gleichberechtigte, tatkräftige Gefährtin des Orestes dargestellt – so auch bei G. de Chirico, in dessen Werk die Beschäftigung mit dem Atridenmythos eine Konstante bildet: *Orest und Elektra* betitelte Gemälde und Zeichnungen stammen aus den Jahren 1922, 1948 und 1966–1968. Der Rückgriff auf den antiken Mythos markiert im frühesten dieser Werke (Rom, Collezione Chirico) eine Distanzierung des Künstlers von den ästhetischen Prinzipien der von ihm selbst geprägten sog. metaphysischen Malerei: In narrativer, auf direkte Lesbarkeit angelegter Bildgestaltung werden E. und Orest auf einer schmalen Bühne stehend dargestellt. E. überreicht Orest mit dramatischer Geste einen Dolch, vor dem dieser zurückweicht. Bekannt ist die Darstellung v.a. wegen der durch sie ausgelösten Polemiken

im Kreis der franz. Surrealisten: Eine dick durchgestrichene Reproduktion des Bildes erscheint als Illustration zu A. Bretons Essay »Surrealismus und Malerei«. M. Ernsts Lithographie *Elektra* (vgl. Abb. 2) war ursprünglich als Illustration für P. Éluards Gedichtzyklus *Chanson complète* gedacht. Ernst betont an E. das Affektische: Die Gesichtszüge der in erregter Haltung allein auf einer Bühne stehenden Figur sind lediglich durch drei leere, weit geöffnete Höhlungen dargestellt.

B.4.3. Musik

Stark gekürzt wird Hofmannsthals *Elektra* zum Libretto von R. Strauss' gleichnamiger Oper (1909) [8.18–48]. Strauss, der sich eines Orchesterapparates bis dahin ungekannter Größe bedient, verstärkt die expressive Drastik des Textes mit musikalischen Mitteln: Der der Hauptfigur zugeordnete »Elektra-Akkord« E-Dur und Des-Dur im Abstand einer verminderten Septime führt an die Grenze des tonalen Systems. In seiner 1960 als Schallplatte publizierten

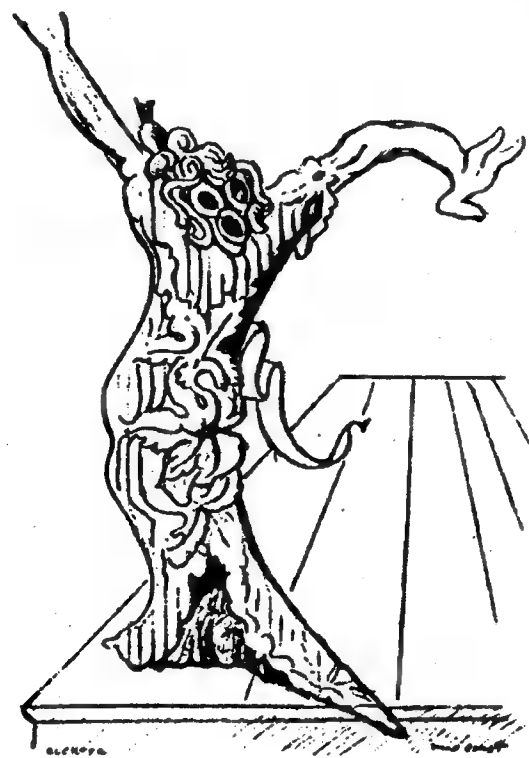


Abb. 2: Max Ernst, *Elektra*, Lithographie, 1939. Privatbesitz.

»dramatischen Aktion« *Elektra* versucht H. Pousseur (unter dem Einfluß M. Butors) eine Synthese aus Elektronik, Instrumentalklangen und radiophonologisch vervielfältigten Sprechstimmen. Der zugrundegelegte Sprechtext lehnt sich an Sophokles an, musikalisch gestaltet werden aber v.a. E.s Ausrufe des Schmerzes und der Verzweiflung. Aus dem Stimmenwirrwirr des Endes ist gelegentlich das Wort *assassin* (Mörder) herauszuhören.

B.4.4. Film

Neben M. Kakojannis Verfilmung der euripideischen *Elektra* (USA 1962) ist I. Bergmans Film *Persona* (Schweden 1966) zu nennen, in dem der Mythos auf subtilere Weise rezipiert wird: Hauptfigur Elisabet, eine Schauspielerin, hört mitten in einer Aufführung zu sprechen auf und bleibt fortan stumm; sie spielt gerade die Elektra. Elisabet ist als E.gestalt interpretierbar, die auf ihr wieder bewußt werdende traumatische Erfahrungen anders reagiert als die E. des ant. Mythos: durch Schweigen und völlige Selbstisolation, die durchbrechen im gesamten Film niemandem gelingt.

→ *Agamemnon und Klytaimnestra; Iphigeneia; Orestes*

Forschungsliteratur

- [1] U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Die beiden Elektra, in: *Hermes* 18, 1883, 214–263 [2] K.H. BOHRER, Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' *Elektra*, in: K.H. Bohrer, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, 1994, 63–91 [3] J.M. BREMER, *Exit Electra*, in: *Gymnasium* 98, 1991, 325–342 [4] P. BRUNEL, *Le Mythe d'Électre*, 1971 (Neuauf. 1995) [5] H. FLASHAR, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, 2000 [6] M. FLASHAR, Zur Gestalt der Elektra in der antiken Bildkunst, in: H. Flashar (Hrsg.), *Sophokles, Elektra*, 1994, 150–163 [7] W. FRICK, Gerhart Hauptmanns »Atriden-Tetralogie« – ein Manifest der Zurücknahme, in: W. Frick, *Die mythische Methode*, 1998, 170–212 [8] B. GILLIAM, *Richard Strauss' Elektra*, 1991 [9] K. HAAS-HEICHEN, Die Gestalt der Elektra in der französischen und deutschen Dramatik des 18. Jh., 1994 [10] K. HAMBURGER, Von Sophokles zu Sartre. Griech. Dramenfiguren antik und modern, 1962 [11] W. JENS, Hofmannsthals und die Griechen, 1955 [12] W. JENS, *Mythen der Dichter*, 1993 [13] C.G. JUNG, Freud und die Psychoanalyse, in: C.G. Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, 1969 [14] A.D. MCCREDIE, *Electra* in the Musical Stage of Gustav III in Sweden, in: A. Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte*. FS L. Finscher, 1995, 405–416 [15] K. REINHARDT, *Sophokles* [1933], 1976 [16] A.W. SCHLEGEL, *Geschichte der klassischen Literatur* [1809], 1964.

Johannes Göbel (Tübingen)

Endymion

(Ἐνδυμίων, lat. Enydymion)

A. Mythos

Der griech. Mythos schreibt E. als Eltern entweder den Zeus-Sohn Äthlios und die Tochter des Aiolos, Kalyke, alternativ (bei Apollod. 1,7,5) aber auch Zeus selbst als Vater zu. Als späterer König von Elis führt er der Sage nach die Aioler aus Thessalien fort und fügt seinem Herrschaftsbereich durch die Vertreibung des kretischen Königs Klymenes auch Olympia hinzu. Seine drei von Asterodia (andere Namen: Chromia oder Hyperippe) geborenen Söhne Aitolos, Paieon und Epeios läßt er zu einem Wettlauf um die Thronfolge antreten, den Epeios gewinnt. Laut Pausanias (Paus. 4,1,3f.), Apollonios Rhodios (Apoll.Rhod. 4,57) und Hyginus (Hyg. fab. 217) verliebt sich Selene (lat. Luna), die auch mit Artemis verschmolzene Mondgöttin, in den schönen Jäger oder Hirten E. und hat von ihm fünfzig Töchter. Um ihn nicht sterben zu lassen, läßt Selene E. in einer Grotte des Berges Latmos in ewigen Schlaf fallen und steigt auf ihrem täglichen Weg über Ikarion zu ihm nieder (Lukian. dial. deor. 11). Alternativ dazu erzählt Apollodor (Apollod. 1,7,5), Zeus habe E. den Wunsch erfüllt, statt zu sterben einen ewigen Schlaf in altersloser Jugend zu schlafen.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die ant. Literatur hat allein den Mythenstrang des schlafenden E. und der Liebe von Selene/Luna/Artemis/Diana aufgegriffen und in E.s Schlaf, der Liebe der Göttin und der Nacktheit der Liebenden drei Themenstränge vorgegeben. Seit Platon (Plat. Phaid. 72b-c) den Schlaf des E. mit dem Tod und seine ewige Jugend mit der Idee des Lebens nach dem Tod assoziiert hat, taucht E. als Illustration für die unterschiedlichen ant. Theorien über den Tod auf, so bei Cicero (Cic. Tusc. 1,38,92), der in stoischer Argumentation die Schrecken des Todes für den Weisen mit Hinweis auf E.s Schlaf minimiert: War dem Schläfer E. Lunas Leiden gleichgültig, werde auch im Tod der Schmerz der Lebenden bedeutungslos. Zusammen mit Narkissos, Adonis und Ganymedes wurde E. zu den schönsten sterblichen Jünglingen überhaupt gezählt (Apul. met. 1,1; Hyg. fab. 271).

In quasi-euhemeristischer Deutung erklärt Plinius d.Ä. (Plin. nat. 2,43) die Liebe Lunas E. als Dank für dessen wiss. Leidenschaft für die Mondbetrachtung. E. wird so zum ersten Astronomen, bei dem sich der Mond durch den die Natur regenerierenden Tau bedankt.

Schließlich gehen in die Dichtung der Antike E. und die nun mit Artemis/Diana identifizierte Luna als Exemplum für den Genuß der körperlichen Liebe ein – bei Juvenal (Iuv. 10,318–323) in negativer Deutung, da E. hier die käufliche Liebe verkörpert; positiv hingegen in der lat. Elegendichtung: In Ovids *Amores* (Ov. am. 1,13,43–45) wünscht sich das lyrische Ich ebenso langen Schlaf mit der Geliebten, wie Luna ihn E. schenkte, und in den *Heroides* (Ov. epist. 18,61–65) vergleicht sich Leander mit E. und Hero mit Diana (Hero und Leander). Bei Propertius (Prop. 2,15,15) wird das nackte Paar jedoch zum Vorbild für die sich ohne »Maß oder Ziel« Liebenden (2,15) [4].

B.1.2. Bildende Kunst

Die ant. Kunst kennt E. seit den Abbildungen auf attischen Vasen des späten 5. Jh. zum einen als schlafenden Geliebten der Selene/Artemis. Auf einem Mosaik in Nîmes erscheint er als Hirt (Nîmes, Musée Archéologique), auf einem hadrianischen Mosaik in Ostia (Isola sacra, Grab, Nr. 87) als Jäger mit Speeren und Hunden [7.239f.]. Ein röm. Marmorrelief dem 1. Jh. n. Chr. vom Aventin zeigt den schlafenden E. mit Speer auf seinem Mantel sitzend; sein Hund schaut nach oben auf die abwesende, aber zu imaginierende Selene (Rom, Musei Capitolini). Zum anderen finden sich E. und Selene als Paar auf einem Klappspiegel aus der ersten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. (Athen, Nationalmuseum), dann auf stadtröm. Sarkophagen: Über dem schlafenden E. steigt die Mondgöttin von ihrem zweirädrigen Wagen, Eros geleitet sie zum schlafenden Geliebten, auf dem Wannensarkophag der Arria (ca. 200–220 n. Chr., New York, Metropolitan Museum [8]).

B.2. Renaissance und Neuzeit

B.2.1. Literatur

In christl. Spätantike und MA ist der E.stoff bis auf wenige Negativierungen kaum nachweisbar. Das mag zum einen daran liegen, daß für die frühchristl. Mythenkritik die sinnliche Beziehung der Göttin Luna mit dem Menschen E. dezidiert inakzeptabel war. Für Clemens von Alexandria war die Liebe Selenes E. nur eine weitere Bestätigung für die pagane Amoral (Clem. Al. prot. 2). Da andererseits der E.mythos in Ovids *Metamorphosen* als einem für die ma. Mythenexegese maßgeblichen Werk nicht auftaucht und er auch in den im MA ansonsten einschlägigen lat. Texten der Antike keine prominente Rolle spielt, fällt auch die Basis für Allegorisierungen oder Verwendungen des Mythos in der ma. Literatur und Bildenden Kunst fort. Für die ital. Literatur etwa läßt sich bis G. Boccaccio keine Erwähnung des E.mythos nachweisen, wiewohl andere mit ihm in Verbindung stehende Figuren (Artemis/Diana, Aktaion etc.) häufig auftauchen.

Erst die Literatur und Philosophie ab Humanismus und Renaissance kennen Fortführungen und Abwandlungen der euhemeristischen Mythendeutung, platonische Deutungen als Sinnbild der Vereinigung mit dem Göttlichen und die erotischen Implikationen der Liebe von Artemis/Diana/Luna und E.

Boccaccio greift in den *Genealogie deorum gentilium* die euhemeristische Deutung auf: Während Dummköpfe den Schlaf für Untätigkeit hielten, sei doch eher ein Bild für die *vita contemplativa* (4,16). Der Schäfer E., der durch seine weißen Schafe die Liebe Luna geweckt hat (Boccaccio bezieht sich hier auf Serv. georg. 3,391 ff.), wird zum Bild des Astronomen, der von weißen Berggipfeln aus den Mond beobachtet. Vielfach aufgegriffen wird diese Deutung das ganze 16. und 17. Jh. hindurch, so in L. G. Giraldus *De deis gentium* (Basel 1548). Noch G. B. Marino kleidet in *Adone* (1623) astronomische Entdeckungen in den E.mythos ein und bezeichnet G. Galilei als »novello Endimion« (10,43). Der belg. Astronom Langrenus benennt 1645 einen Mondkrater östlich des Mare Frigidus »Endymion«.

Ausgehend von Platons kurzer Charakteristik im *Phaidon* (s. o. B.1.1.) und den vielfachen Darstellungen E.s und Dianas auf röm. Sarkophagen sieht die platonisch-synkretistische Deutungstradition der Renaissance E. als Sinnbild für einen von Gott geliebten und durch diese Liebe vom Leiblichen befreiten Menschen, wobei insbes. der Kuß der Diana sie diese Mythenzählung mit der mystischen Auslegung des Hohen Liedes Salomons in Homologie bringen ließ: »Diese Todesart wurde von den symbolischen Theologen der Kuß genannt [...], und von der auch Salo-

mon gesprochen zu haben scheint, wenn er im Hohen Lied sagte: Osculetur me osculo oris sui [Sie möge mich mit dem Kuß ihres Mundes küssen]. Und genau dies war in der Gestalt Endymions präfiguriert, den Diana küßte, als er in den tiefsten Schlaf gefallen war«, so Valeriano (*Hieroglyphica*, fol. 430r, zit. nach [10. 179f.]). Ähnlich wird der von Diana gekußte schlafende E. in der Emblemik des 16. Jh. zum Sinnbild des christl. Sterbens: »O dulcis requies: o basia dulcia, coelo/proxima: felices, qui meruere frui« (»O süße Ruhe: o süße Küsse, dem Himmel/am nächsten: glücklich diejenigen, die verdient haben, sie zu genießen«; N. Reusner, *Emblemata*, 1581 [11. 1624]).

In F. Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta* (*Canzoniere*) nimmt der E.mythos im Vergleich zu dem des Aktaion einen weit geringeren Raum ein, denn die von den lat. Elegikern bevorzugte unproblematisch-sensuelle Liebe der Mondgöttin zu E. fügt sich dem petrarkischen *dissidium mentis* nicht ohne weiteres und taucht nur in den Texten auf, in denen Petrarca – ähnlich wie Ovid in den *Amores* (s. o. B.1.1.) – das lyrische Ich einen Wunsch formulieren läßt, den Santagata als dezidiert erotischen des Schlafes mit der Geliebten interpretiert [12. 970]: »Deh or foss'io col vago de la luna/adormentato« (»Gott, wäre ich nur mit dem Geliebten des Mondes entschlummert«; *Canzoniere*, 237,31). M. Scève kann den erotischen Wunsch »que ie la tien,/Mais ainsi, comme Endimion la Lune« (daß ich sie in den Armen halte./Aber wie Endymion Luna) in dem Dizain *À l'imbrunir des heures tenebreuses* seiner Sammlung *Délie* (1544) um besser aufzugreifen, als das Spiel mit dem Namen »Délie« (die auf Delos geborene Diana) auch die Evokation des myth. Liebhabers der Göttin nach sich zieht. Aber auch jenseits erotischer Situationen bleibt der Schlaf E.s ein wiederkehrendes Motiv in der Lyrik des Petrarkismus, etwa dann, wenn J. Sannazaro in einem Sonett mit dem Anfangsvers *Ahi, letizia fugace* (Sonett 63) die Flüchtigkeit des irdischen Glücks mit der Permanenz des Schlafes E.s »che sua Diva/Sognando si gran tempo in braccio tenne« (»den seine Göttin schlafend lange Zeit im Arme hielt«) kontrastiert.

J. Lylys *Endimion. The Man in the Moon* (1591), mit M. Draytons *The Man in the Moone* (1595) umfangreichste engl. Adaption im 16. Jh., gibt der erotischen Funktionalisierung des E.mythos eine höfische Wendung, weil er den in Cynthia (den Mond) verliebten Schäfer als Opfer einer Intrige der Tellus (der Erde) beschreibt, die ihm mit Hilfe der Hexe Dipsas einen 40jährigen Schlaf geschickt hat, aus dem ihn erst der Kuß Cynthias erlöst. Subtext dieses korrigierten, allegorisch zu lesenden Mythos ist möglicherweise die Rivalität zwischen Königin Elisabeth I. (unter ihrem notorischen Beinamen Cynthia), Mary Stuart (Tellus) und Robert Dudley, Earl of Leicester, dem Favoriten

Elisabeths (Endymion) [2. 9f.]. Diese höfische, durch die Identifizierung der »virgin queen« Elisabeth I. mit Diana/Cynthia begründete Deutung läßt sich F. Bacons spätere Auslegung des Mythos in *De sapientia veterum* (1609) anschließen, der in der herabsteigenden Luna eine Allegorie des Fürsten und in E. die des Höflings gesehen hat (Kap. 8)

In der Narrativik des 17. Jh. finden sich die durch die ant. Identifizierung von Artemis und Luna/Selene überdeckten oppositiven Charakteristika der Keuschheitsgöttin und Geliebten des E. zunehmend gegeneinander ausgespielt, in S. Erricos *Endimione* (Messina 1611) oder parodistisch in A. Tassonis *La Secchia rapita* (Paris 1623). Hier gibt in einer bes. theatralisch ausgestalteten Szene (»a la scena del mondo aprendo il velo«, 8,51,3) Diana als Mondgöttin ihre ursprüngliche Jungfräulichkeit als »Irrtum« auf und bekehrt sich zur sinnlichen Liebe zu E. (8,7–62). Theatralität und Umpolung von Keuschheit zu Sinnlichkeit greifen deutlich der Ausgestaltung der E.thematik auf der Opernbühne des 17. Jh. vor. A. Rémy (*Les Amours d'Endimion et de la Lune*, Paris 1624) und J. Pugent de la Serre (*Les Amours de la Lune et d'Endymion*, Paris 1627) gehen den umgekehrten Weg, da hier E.s Schlaf keine Gnade, sondern Bestrafung ist, auf eine Korrektur des Mythos in Richtung der ursprünglich der Liebe abgeneigten Artemis hindeutet. Im Laufe der Dramatisierung und Episierung des E.stoffes im 17. Jh. (J. Ogier de Gombault, *Endimion*, 1624; M. Díaz Callecerrada, *Endimión*, 1627; La Morelle, *Endymion ou le ravisement*, 1627; G. Gilbert, *Les Amours de Diane et d'Endimion*, 1657) und im 18. Jh. bleibt diese bereits in Lukians *Göttergesprächen* (s. o. B.1.1.) präsenste Oppositionsbildung erhalten, wird aber zumeist zugunsten des Sieges der Sinnlichkeit aufgelöst, so in *Diana und Endymion. Eine scherzhafte Erzählung* (1762) von C. M. Wieland, der ja auch Lukians Werke übersetzt hat.

B.2.2. Bildende Kunst

Die ant. Ikonographie des auf einem Mantel schlafenden und von einem oder mehreren Hunden umgebenen E. hat sich auch im 16. und frühen 17. Jh. gehalten, wobei Luna/Diana als Person sowohl anwesend als auch abwesend sein kann. Frühe Darstellungen von Pinturicchio (1503–1508, Fresko, Siena, Duomo) befinden sich in der Libreria Piccolomini in Siena, auf die Deutung E.s als Bild für den forschenden Menschen hinweist. Garofalo vereint in *Luna und Endymion* beide Varianten, da sie sowohl als Person aus ihrem Himmelswagen zu E. niedersteigt als auch als Gestirn am Himmel steht (1. Hälfte des 16. Jh., Dresden, Gemäldegalerie). A. Caracci stellt E. und Diana in einer Reihe mit anderen menschlich-göttlichen Liebespaaren (Aphrodite und Anchises, Herakles und Iole)

dar, wobei die Göttin das Haupt des auf einem Mantel schlafenden E. von hinten umfängt (Rom, Palazzo Farnese, Galeria). In Guercinos *Der schlafende Endymion* (1647, Rom, Palazzo Doria Pamphili) ruht der Kopf des schlafenden E. auf seinem auf eine Mauer gestützten Arm, Luna erscheint naturalisiert als Mondsichel. Wie stark hier die seit Plinius d.Ä. gängige und von Marino auf Galilei bezogene Mythendeutung durchschlägt, zeigt sich an dem Fernrohr, das (anders als auf Guercinos *Endymion* in den Uffizien in Florenz) auf E.s Schoß liegt. Marino kehrte seinerseits in seinem Gedicht auf ein nicht identifizierbares E.gemälde von C. Veneziano seinerseits diesen forschenden Aspekt des Mondbeobachters hervor (*La Galleria*, 1620, 1,4).

Dezidiert theatralisiert findet sich das Paar auf N. Poussins Gemälde *Diana und Endymion* (ca. 1630, Detroit, Institute of Arts), denn hier wird die Szenerie der – ikonographisch vorbildlosen – weißgekleideten, vor dem knienden E. stehenden Diana und des den Tagsanbruch andeutenden Gespanns Apollons umrahmt von einem Vorhang, den eine Frauenfigur zur Seite zieht [9]. Von P. P. Rubens' (oder seiner Schule) *Diana und Endymion* (ca. 1636, London, National Gallery) über G. Flinck (ca. 1640, Sammlung Lichtenstein, Vaduz), die Elfenbeinskulpturen B. Permosers (1675/77, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) oder L. Giordanos (ca. 1670, Verona, Museo del Castelvecchio) bleiben Titel und Thematik das ganze 17. und 18. Jh. über aktuell und liefern auch F. Boucher (1765, Washington, National Gallery) und J.-B. van Loo (1731, Paris, Louvre) thematisches Material für nackte Körper in sinnlicher Pose.

B.2.3. Musik

Der E.stoff hat Komponisten und Librettisten seit dem Beginn der Oper immer wieder angezogen, begonnen mit der verlorenen Oper *Gli amori di Diana e Endimione* von C. Monteverdi zu einem Text von A. Pio (Parma 1628). P. F. Cavallis *La Calisto* (Venedig 1651) verbindet im Libretto von G. Faustini die E.thematik mit dem Hauptmythos der Keuschheitsgöttin Artemis und der dort eingebundenen Callistoepisode und baut die Liebe Dianas zu E. in ein verwirrendes Spiel Intrige und Verkleidung ein, in dem Diana ihrer Keuschheit abschwören muß und durch E.s Verwechslung der echten mit der falschen Diana – hinter der der auf Callistos Verführung abzielende Jupiter (Zeus) steckt – homoerotische Untertöne anklingen. Wie in Dramatik und Narrativik des 17. Jh. wird die E.thematik als Dementi der Keuschheit der Artemis eingesetzt, so auch bei J. Granouillet de Sablières (*Les Amours de Diane e Endymion*, Versailles 1671), A. Dancican Philodor (*Diane et Endymion. Pastorale héroïque*,

1698) oder R. Keiser (*Die entdeckte Verstellung, oder, Die geheime Liebe der Diana*, Hamburg 1700). P. Metastasio's frühes »dramma pastorale« *Endimione*, 1721 in Neapel aufgeführt, wurde bis 1783 als Libretto zu zwölf weiteren Opern, Serenaden etc. verwendet, u. a. von D. Alberti (Venedig 1737) und J. A. Hasse (Neapel 1743). V. Martín y Solers Oper zum Libretto von L. da Ponte (*L'Arbore di Diana*, *Dramma giocoso*) wurde 1787 zur Hochzeit der Nichte Josephs II., Maria Theresias, in Wien aufgeführt und hatte die entsprechende Botschaft, die Keuschheit nicht über die Liebe siegen zu lassen.

B.3. Moderne

B.3.1. Literatur

In J. Keats' *Endymion: a Poetic Romance* (1818) finden sich die erotischen Züge, die in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 18. Jh. dominierten, gänzlich durch eine neuplatonische Anlage getilgt: Durch seinen Traum von der Mondgöttin fühlt sich E. seiner von Pan beherrschten irdischen Welt entfremdet und hingezogen zu einer Sphäre zeitloser, immaterieller Schönheit: »A thing of beauty is a joy for ever« (v. 1). Er überwindet mehrere Prüfungen durch die als »Indian maid« verkleidete Mondgöttin und wird schließlich Einsiedler. Artemis wird nicht mehr der irdischen Sphäre eingemeindet, vielmehr E. als Alter Ego des allein der Schönheit lebenden Dichters dieser entzogen [6. 143–160]. Doch bleibt diese platonisch-idealistische Deutungsrichtung für die Literatur des 19. Jh. nicht die bestimmende. Ch. Baudelaires Sonett *La Lune offensée* von 1862 kann in der die »grâces surannées« (»überalterte Grazie«) E.s küssenden Cynthia nur noch das nostalgische Bild einer vergangenen Dichtung sehen, während die »vieille Cynthia« für die Moderne nur noch eine banale »lampe de repaires« (»Lampe unserer Schlupfwinkel«) ist (*Les Fleurs du Mal*, *Additions de la 3^{ème} édition*, 14).

B. Disraelis Roman *Endymion* (1880) teilt mit der mythol. Figur nur den Namen des Protagonisten, während sich der Titel des gleichnamigen Romans von C. von Heidenstam (dem führenden Vertreter der schwed. Neuromantik) von 1889 auf eine Statue des schlafenden E. bezieht, die im Roman für eine in Europa nicht mehr mögliche sinnliche Lebensfreude und für die eskapistische Sehnsucht der vom Orient faszinierten Protagonistin Nelly steht. Die sinnliche Ausstrahlung des Hirten E. dürfte auch der Grund für O. Wildes Verwendung des Mythos im Gedicht *Endymion* (1881) sein, in dem der Mond nicht mehr die Geliebte E.s ist, sondern in homoerotischer Wendung dem lyrischen Ich bei seinem Warten auf »young Endymion« leuchtet.

In der Literatur des 20. Jh. wird z. T. die Deutung Keats' fortgeführt, so im Georgekreis (W. Wenghöfer, *Die Tage des Endymion*, 1917). Die Destruktion des E.mythos wird in der Lyrik des 20. Jh. immer deutlicher, etwa wenn in A. McLeish's Gedicht *Selene Afterwards* (in: *Streets in the Moon*, 1924) der Tod Lunas als poetische Metapher proklamiert wird (»The moon is dead, you lovers!«), oder wenn bei J. L. Borges die Einsamkeit des lyrischen Ichs angesichts der Unverfügbarkeit und Kälte der Geliebten/Luna thematisiert wird (*Endimión en Latmos*, in: *Historia de la noche*, 1976). In P. Hacks' Gedicht *Endymion* schließlich ist vom Mythos göttlicher Liebe nichts als ein drastisch und detailliert beschriebener Beischlaf im Wald geblieben.

Die Themen Schlaf und Tod, die der Mythos immer schon impliziert, bleiben hier wie auch in der modernen Narrativik präsent, ohne aber eine tröstliche metaphysische Weiterung zu finden (M. Jouhandeau, *Le jardin de Cordoue* ■■ *Endymion endormi*, 1938; C. Pavese, *La belva*, in: *Dialoghi con Leuco*, 1947). Aber auch in der populären Literatur bleiben Schwundstufen des Mythos aktuell und immer dort erhalten, wo die Themen »Mond« und »Gestirne« berührt werden. Das ist einerseits im japanischen Manga-Epos *Sailor Moon* der Fall (Prince Endymion ist hier der Repräsentant der Erde, der in die »princess of the moon« verliebt ist), zum anderen in D. Simmons synkretistischer Fantasy-Science-Fiction-Tetralogie *The Hyperion Cantos*, deren letzte Teile mit *Endymion* (1996) und *The Rise of Endymion* (1997) betitelt sind: Raul Endymion ist hier die Retterfigur, der die Messiasgestalt Aenea, Tochter (!) des revitalisierten Keats (!), schützt, um mit ihr das Reich des Bösen zu stürzen. Noch in M. Skeltons Fantasy-Jugendbuch *Endymion Spring. Die Macht des geheimen Buches* (2006) begründet sich der myth. Name des Titelhelden durch dessen forschende Neugier.

B.3.2. Bildende Kunst

Der David-Schüler A.-L. Girodet hat in *Le sommeil d'Endymion. Effet de la lune* (vgl. Abb. 1) den E.mythos nach den Paarbildern des 18. Jh. fast ganz auf den schlafenden Hirten reduziert: Er bildet E. als lasziv hingestreckten, mit zurückgeworfenem Kopf schlafenden Jüngling ab, wobei Girodets Untertitel doppeldeutig den Brust und Gesicht des Schlafenden bestrahlenden Mond thematisiert (und ■■ das Lualelement naturalisiert), aber auch auf die Kunstfertigkeit der Darstellung dieses Mondlichtes Bezug nimmt [4. 246–251].

Entgegen dieser im späten 20. Jh. zur Ikone der Gay-Szene avancierten (Homo-)Erotisierung E.s orientiert sich der Neoklassizismus des späten 18. und frühen 19. Jh. ■■ ant. Vorbildern wie dem röm. Relief vom Aventin, so die Arbeiten A. Canovas (*Schlafender*



Abb. 1: Anne-Louis Girodet, *Le sommeil d'Endymion. Effet de la lune, Öl auf Leinwand*, 1791. Paris, Louvre.

Endymion, 1822, Chatsworth, Duke of Devonshire's Collection) und J. Wedgwoods (*Endymion*, Kamee aus Jasperware, 1790; [1]). Als klassisches Bildungsgut bleibt das Paar E. und Artemis in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jh. präsent, ■■ in der akademischen Malerei A. Romakos (*Luna und Endymion*, 1873–1876, Wien, Privatbesitz), bei A. Feuerbach und H. Thoma, die seit ihrer Italienzeit bevorzugt auch pastorale, mythol.-literarische Themen aufgreifen (Feuerbach, *Selene und Endymion*, 1855, Privatbesitz; Thoma, *Luna und Endymion*, 1877, Berlin, Sammlung Schulte) und in der präraffaelitischen Malerei W. Cra- ■■■ (*Diana and the Shepard*, 1883, Dundee, Galleries and Museums). Auch H. Fantin-Latours vergleichsweise akademischer, zunehmend symbolistischer Ausrichtung kam das Thema entgegen (*Diane et Endymion*, 1904). Für das 20. Jh. lassen sich nur noch selten Bezüge aufweisen (C. Rohlf's, *Luna und Endymion*, Wasserfarbe, 1919, Kiel, Kunsthalle; G. de Chirico, *Selene e Endimione*, 1961, Monza, Sammlung Motta).

B.3.3. Musik und Ballet

In der Oper des 19. Jh. bleibt E. stets das die Rigidität der Keuschheitsgebote der Artemis korrigierende Element, so in L. Delibes' *Sylvia* ■■ *la nymphe de Diane* zu einem Libretto von J. Barbier (Paris 1876; [5. 304–307]) oder P. Le Flem's *Endymion et Séléné* (1903). Im angelsächsischen Bereich blieb hier die Textvorlage Keats' maßgebend (F. Converse, *Endymion* ■■ *Narrative*, symphonische Dichtung, 1903; J. H. Antill, *Endymion*, Oper, 1922). Für das Ballet wurde die

Thematik von M. Ingelsby (1938, London), S. Lifar (Musik von J. Leguerney, 1949, Paris) oder F. Ashton (nach der Musik von Delibes, 1952, London) choreographiert.

→ Artemis; Eos

Forschungsliteratur

[1] N. AGAPIOU, *Endymion au carrefour: La fortune littéraire ■■ artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, 2005 [2] R. W. BOND, *Endimion. Introduction*, in: *The Complete Works of J. Lyly*, Bd. 3, hrsg. von R. W. Bond, 1902, 4–15 [3] F. CLAUDON, *Endymion dans le premier romantisme*, in: L. Nissim (Hrsg.), *La cruelle douceur d'Artemis: il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, 2002, 243–256 [4] D. G. COLEMAN, *Endymion et la lune*, in: H. G. Hall (Hrsg.), *Mélanges à la mémoire de Franco Simone* 1, 1980, 448–458 [5] J. DUCREY, *Quand Diane monte ■■ la scène*, in: L. Nissim (Hrsg.), *La cruelle douceur d'Artemis: il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, 2002, 301–317 [6] I. JACK, *Keats and the Mirror of Art*, 1967 [7] H.-K. LÜCKE/S. LÜCKE, *Helden und Gottheiten der Antike*, 2006 [8] H. SICTHERMANN, *Späte Endymion-Sarkophage*, 1966 [9] E. SIMON, *Poussins Gemälde »Bacchus und Midas«* in München, in: JHK 18, 1973, 109–118 [10] E. WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, 1981.

Zitierte Quellen

[11] A. HENKEL/A. SCHÖNE (Hrsg.), *Emblemata*, 1996 [12] F. PETRARCA, *Canzoniere* (Opere italiane, hrsg. von M. Santagata), 1996.

Marc Föcking (Hamburg)

Eos

(Ἠώς, lat. Aurora)

A. Mythos

E., die griech. Göttin der Morgenröte und des Tageslichts, wird seit Hesiod (Hes. theog. 371–374) meist als Tochter des Hyperion und der Theia sowie als Schwester des Sonnengottes Helios und der Mondgöttin Selene bezeichnet. Gemeinsam mit ihrem Gemahl Tithonos (Hom. Il. 11,1) lebt sie am östlichen Rand der Welt. Ihm gebiert sie die Söhne Memnon und Emathion (Hes. theog. 984f.). Der Titan Astraion zeugt mit E. die Winde, den Morgenstern und andere Sterne (Hes. theog. 378–382). Liebschaften verbinden sie mit Orion (Hom. Od. 5,121f.) und Kleitos (Hom. Od. 15,250f.); dem attischen Jüngling Kephalos schenkt sie einen Sohn Ἰφαιθόν /Phaëthon (Hes. theog. 986–87; zu E.' Werben um Kephalos vgl. /Kephalos und Prokris).

Früher noch als dem Helios wird E. ein vierfüßiger Wagen gezogen (Hom. Od. 23,244). Als Zeitgottheit erscheint sie oft geflügelt. Das berühmteste ihrer homerischen Epitheta lautet *rhododáktylos*, die »Rosenfingrige« bzw. »Rosenfassende«. E.' Sohn Memnon (erstmal erwähnt in Hom. Od. 11,522) fällt, wie das verlorene Epos *Aithiops* erzählte, im Trojanischen Krieg durch die Hand des /Achilleus; E. und Thetis sollen dem Duell ihrer Söhne beigewohnt haben [11.781]. Ovid (Ov. met. 13,576–622) kombiniert die Memnonsage mit einer durch Vasenbilder [7.1257–58] belegten Tradition, die in E. die Spenderin des Taus sieht. Ihm zufolge entsteht der Tau aus den Tränen, die die Göttin seit dem Tod ihres Sohnes vergießt. Ihre Trauer thematisieren auch Philostratos (Philostr. imag. 1,7) und Quintus Smyrnaeus (Q. Smyrn. 2,549f.). Später greifbar als die Memnonsage ist die Erzählung, daß E. bei /Zeus Tithonos' Unsterblichkeit erwirkt, jedoch vergißt, den Göttervater zugleich um ewige Jugend für ihren Gemahl zu bitten (Hom. h. 5,218–38). Wesentlich jüngeren Quellen zufolge verwandelt E. den im Lauf der Jahre völlig zusammengeschrumpften Tithonos auf dessen Bitten in eine Zikade (vgl. u. a. Serv. georg. 1,447).

B. Rezeption

B.1. Antike und Mittelalter

Theokrit und andere ant. Dichter erwähnen E. als Paradigma der Schönheit [3.2669]. Ovid (Ov. am. 3,9)

führt A. und Thetis als Exempla für trauernde Mütter an: Wie die beiden Göttinnen ihre herausragenden Söhne müsse »Elegia« den verstorbenen Tibull beweinen. Die Wahl der Vergleichsfiguren dürfte auf die *Aithiops* zurückzuführen sein, in der erst E. den Tod Memnons beklagte und später Thetis den Verlust des /Achilleus [11.780]. Properz (Prop. 2,18) rekurriert auf A., um die Frau, zu deren Opfer er sich stilisiert, zu schelten: Während sich die Göttin in der Umarmung des Tithonos auch zu Zeiten, da dieser schon ein Greis gewesen sei, kaum habe lösen wollen, verschmähe sie, die Spröde, ihn, den Dichter, obwohl in der Blüte seiner Jahre stehe. Die Hervorhebung der innigen Liebe A.s zu ihrem faltigen Gatten kann angesichts ihrer notorischen Schwäche für schöne Jünglinge nicht ganz ernst gemeint sein. Ein herrliches Schmahgedicht auf A. dem Mund eines durch sie »gestörten« Liebhabers bietet Ovid (Ov. am. 1,13).

In der Antike findet sich »kaum ein Ansatz zu einer Weiterbildung« von E.' Charakter »in ethischer Richtung. Nur in dem auf sie gedichteten *Orphischen Hymnus* 77 [= Nr. 78 Quandt] wird sie [...] als Führerin und Vorsteherin der menschlichen Arbeiten und Verleiherin eines thätigen Lebens gefeiert, als die Freude des Menschen, wenn sie den Schlaf von seinen Augenlidern schüttelt, als die Wonne aller Kreatur [...]« [7.1270].

Unter den Allegoresen des MA sei die P. Bersuire erwähnt. Im *Ovidius moralizatus* bezeichnet der Benediktiner als möglich, Memnon mit Christus zu assoziieren. Tue man dies, werde man in E. die um den Gekreuzigten trauernde Maria versinnbildlicht sehen [12.168]. Offensichtlich irreführend durch Ovid, der der Morgenröte einen Titanen namens Pallas als Vater zuordnete, präsentiert Bersuire die Göttin als »filia [...] Palladis«, »Tochter [...] der Athenas«. Wenn Jupiter (/Zeus) A.s Vater erklärt, so vermutlich deshalb, weil diese sich laut Ovid beim Vater der Götter über Memnons Tod beklagt (Ov. met. 13,574–620).

B.2. Neuzeit und Moderne

B.2.1. Literatur

Den *Orphischen Hymnus* auf E. greifen M. Flaminio (*Hymnus in Auroram*, 1515) und B. Tasso (*Inno ad Aurora*, 1531) auf. Beide heben wie ihr spätant. Vorläufer die Freude der Schöpfung über das Erscheinen der Morgenröte und ihre ermunternde Wirkung auf die

Unternehmungen der Menschen hervor. Während Flaminio nicht unerwähnt läßt, daß manch Liebender schroffe Worte an die Göttin richte (und somit indirekt anzeigt, daß sein Hymnus von dieser Bemerkung abgesehen ein Gegengesang zu Ovid ist, vgl. Ov. am. 1,13), zeigt sich Tasso, der das röm. Vorbild ebenfalls erkennbar parodiert, froh darüber, die Augen seiner Geliebten dank A.s nahendem Glanz bald wieder erblicken zu können. Er versichert der »vaga dea«, daß ihrer Pracht allein die Schönheit seiner »donna« gewachsen sei (vgl. die Bezüge auf E./A. in der ant. Liebesdichtung), und wünscht ihr, von Kephalos nicht länger verschmäht zu werden (/Kephalos und Prokris). J. A. de Baif lehnt sich in seinem Hymnus *L'Aurore* (1573) eng an Flaminios Dichtung an. Über sie hinausgehend, rühmt er A. dafür, daß sie die Poeten mehr als alle anderen Lebewesen zu Arbeit ansporne, und verspricht ihr, sie mit dem Titel »zehnte Muse« belohnen zu wollen, falls sie sein Vorhaben begünstige, unsterbliche Liebesdichtung zu schreiben. Den neuen Akzent dürfte Baif dem Sprichwort »Aurora Musis amica« abgewonnen haben, das C. Ripa im A. gewidmeten Kapitel seiner *Iconologia* (1593) paraphrasieren und ebenfalls auf die poetische Tätigkeit beziehen sollte.

W. Alexander, Earl of Stirling, veröffentlichte 1604 einen Canzoniere mit dem Titel *Aurora*. Wie F. Petrarca in den *Laura*/*Daphne*-Gedichten der *Rerum vulgarium fragmenta* und P. de Ronsard in etlichen der *Sonnets pour Hélène* (1578/84) verschmolz der Schotte in einigen Texten seiner Sammlung die Titelfigur seines Werks mit ihrer myth. Namensvetterin. Zunächst teilt der Ich-Sprecher, ein fiktives Alter Ego des Earl, der als »sweat blushing goddess of the golden morning [Morgen]« apostrophierten Geliebten mit, sie aufgrund ihrer Sprödigkeit »goddess of my mourning [Trauer]« nennen zu müssen (Sonnet 12); dann versichert er ihr, mit Memnons Tod nichts zu tun zu haben, auch wenn sie ihn behandle, als habe er sich gegen ihren Sohn verschworen (Sonnet 39), und wenig später beteuert er, daß er und Prokris gleichermaßen laut geklagt hätten, wenn A.s Werben um Kephalos erfolgreich gewesen wäre (Sonnet 45). Ein Gedicht aus dem Schlußteil der Sammlung (Song 9) wendet sich an den greisen Tithon und fordert ihn auf, sich der Fülle seines Glücks endlich bewußt zu werden. Aus dem Finale der Canzone resultiert, daß A. dem sie Besingenden unmißverständlich bedeutet hat, ihrem greisen Gemahl die Treue halten zu wollen. Der Abgewiesene fragt verwundert: »And what a griefe is this (as chance effects)/To see the rarest beauties worst bestowed?«

J.G. Herder schließt nicht in seine *Zerstreuten Blättern* von 1785 zwei von A. handelnde »Paramythien« ein, er verfaßt auch einen *Tithon und Aurora*

überschriebenen Essay (1792). Darin vergleicht er Menschen, die in liebgewonnenen Haltungen wie z. B. ständischen Konventionen verharren, aber auch starr gewordene politische Organismen mit dem greisen, nicht wirklich lebendigen Tithon, zur Erneuerung bereite Individuen und Staaten dagegen mit der jugendfrischen A.

A. Lord Tennyson und G. Buchanan stellen in ihren Adaptionen der A.-Tithon-Episode das Schicksal des über alles menschliche Normalmaß hinaus Alternden in den Vordergrund. Im Monolog *Tithonos* (1833/59), den Tennyson A.s Gemahl in den Mund legt, spricht dieser von den gewöhnlichen Sterblichen als »happy men that have the power to die« und bittet A., ihn vom Leben zu erlösen. Buchanan dagegen läßt die Göttin in seiner dramatischen Dichtung *The Gift of Eos* (1866) die Sorgen des Tithonos besänftigen (»Nothing, be sure, can wholly pass away«) und ihm verheißen, daß er desto göttlicher werde, je mehr er sich infolge seines physischen Zerfalls entmaterialisiere.

G. Meredith präsentiert in *The Rape of Aurora* (1851) einen eigenen Mythos, der, wie der Beginn des Texts andeutet, analog zur Erzählung der gewaltsamen Eroberung Floras durch Zephyr gestaltet ist: Statt A. wie üblich mit gebühlichem Abstand zu folgen, ergreift /Apollon sie eines Tages in stürmischer Leidenschaft; /Pan, der die Begebenheit beobachtet, freut sich sehr darüber, denn er scheint ihm, als habe ihn der (erhabene) Sonnengott in seinem (niederträchtigen) Plan bestärkt, eine /Nympe (Syrinx?) ähnlich energisch zu überfallen. Es könnte in Merediths Absicht gelegen haben, mit seiner Invention die (klassizistische) Idealvorstellung eines rein geistigen, »apollinischen« Menschentums zu karikieren.

Der Roman *Eos' Gelüst* von R. Kaiser (1995) präsentiert seine Titelfigur als nicht mehr göttlich privilegierte, doch unvermindert leidenschaftliche Frau, die von einer zwar noch immer erhöhten, aber nunmehr irdischen Warte, einem Hochhausbalkon, auf die Ent- und Verführung eines Mannes sinnt, der – wie einst Kephalos – ihre Leidenschaft geweckt hat.

B.2.2. Bildende Kunst

Auf dem *Mai*-Fresko (um 1470) des *Salone dei Mesii* im Palazzo Schifanoia in Ferrara lenkt A. den Wagen des /Apollon. Ein Stich von M. Raimondi nach Raffael läßt sie mit einem eigenen Gespann aus zwei Pferden, deren Zaumzeug gerade noch zwei im seichten Wasser stehenden Horen befestigt wird, dem Ozean auftauchen (vgl. Hom. Il. 19,1 und Hom. Od. 23,244). Die emporsteigende Gruppe um die Göttin ist wie auf manch ant. Vasenbild von vorne zu sehen [3.1277f.]. A., mit nacktem Oberkörper und wehen-



Abb. 1: Guercino, Aurora, Fresko, 1621. Rom, Casino Ludovisi.

dem Haar, reißt die Schleier der Nacht entzwei. Ein Wandbild von B. Peruzzi (1517/18) in der Villa Farnesina in Rom zeigt die Göttin vor Tithonos stehend in ihrem Gefährt. Vor den Pferden des Vierspanners läßt der Maler Heosphoros/Phosphoros schweben, der laut Hesiod E.' Sohn ist.

Zu den herausragenden Werken des röm. Barock zählen die A. gewidmeten Deckenfresken von A. Carracci (1597–1600, Rom, Palazzo Farnese), G. Reni (1614, Rom, Palazzo Pallavicini) und Guercino [2. 280–285] (vgl. Abb. 1). Carracci hielt in seiner Arbeit für den Palazzo Farnese den Augenblick fest, in dem A. den von ihr entführten, noch Zeichen des Widerwillens äußernden Cephalus (vgl. Ov.met. 7,704; 7Kephalos und Prokris) in ihren Wagen setzt. Auf dem Deckengemälde, das Reni für die Residenz von Kardinal S. Borghese auf dem Quirinal schuf, fliegt A. dem von den Horen umringten Wagen des 7Apollon voraus und blickt ihm zurück (vgl. Ov.met. 4,630). In der Sichtachse zwischen dem Sonnengott und der Göttin ist ein nackter Putto mit brennender Fackel (wohl Phosphoros) zu sehen. Interpretierte man ihn als Amorknaben, könnte versucht sein, die Darstellung als Verfolgungsszene à la Meredith zu werten. War das A.fresko Carraccis als prominentes, wenn auch nicht zentrales Element eines Saalprogramms Teil der *autocelebrazione* der Farnese, so diente der grandiose *Einzug der Morgenröte*, den Guercino für einen Saal im Landhaus Papst Gregors XV. malte, noch deutlicher dazu, den Amtsantritt eines geistlichen Po-

tentaten zum Beginn einer Ära der Prosperität zu stilisieren.

Ein 1671 gemaltes Bild von G. de Lairese (New York, Metropolitan Museum of Art) zeigt die Morgenröte, wie sie vor dem aufsteigenden Wagen Apolls auf einer Wolke lagert und Blumen streut. Mit ihrer Rechten weist sie auf den Sonnengott, der deutlich die Züge Wilhelms III. von Oranien trägt [8.245–46], dem für das Jahr 1672 das Generalkapitanat der Niederlande in Aussicht gestellt worden war (und der dann statt dessen Statthalter der Vereinigten Provinzen werden sollte). Zweck des Bildes dürfte mithin die Vorabfeier eines als sicher geltenden Karrieresprungs bzw. die an ihn geknüpfte Verheißung eines Goldenen Zeitalters gewesen sein. Wilhelm figuriert als *alter Apollo* wie Augustus bei Vergil (vgl. Verg. ecl. 4,10 und Serv. *ad locum*).

Der Barock war die Blütezeit A.s in der Kunst. Auch der *Pavillon d'Aurore* (ein Belvedere, das Ch. Le Brun im Park von Sceaux, der Residenz J.-B. Colberts, des mächtigen Ministers Ludwigs XIV., 1670 errichtete) fällt in diese Epoche. Als Ort des Baus wurde nicht zufällig ein Platz gewählt, der am östlichen Rand des (später erweiterten) Anwesens lag. Stellvertretend für alle jüngeren A.darstellungen seien eine Skulptur und zwei Gemälde erwähnt: Die berühmte *Eos* von A. Rodin (1885, Paris, Musée Rodin) zeigt allein das Gesicht und einen Teil des Halses der Göttin, deren Antlitz einer steinernen, im Nonfinito belassenen Wolkenformation hervorleuchtet. Als

ätherische Symbolgestalt, die auf eine höhere, entmaterialisierte Sphäre des Geistes verweist, in der alle Kunst überwunden ist, figuriert A. auf P.O. Runges 1809 geschaffenen Bildern *Der kleine Morgen* und *Der große Morgen* (beide Hamburg, Kunsthalle).

→ *Kephalos und Prokris*

Forschungsliteratur

[1] G. BARGELLES, Palazzo Schifanoia. Gli affreschi nel «Salone dei Mesi» in Ferrara, 1945 [2] L. BEAUVAIS, Le Pavillon de l'Aurore. Les dessins de Le Brun et la coupole restaurée, 2000 [3] J. ESCHER, Art. Eos, in: RE 10, 1905, 2657–2669

[4] C.L. FROMMEL, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, 1967/1968 [5] I. LAVIN, Cephalus and Procris, in: JWCI 17, 1954, 260–287 [6] D.S. PEPPER, Guido Reni, 1984 [7] A. RAPP, Art. Eos, in: ALM, 1.1, 1886, 1252–1278 [8] A. ROY, Gérard de Lairese (1640–1711), 1992 [9] J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Rodin und Camille Claudel, 1994 [10] Strauss, Bartsch 26, 1978 [11] C. WEISS, Art. Eos, in: LIMC 3.1, 1986, 747–789.

Zitierte Quellen

[12] P. BERSUIRE, Ovidius Moralizatus, 1966.

Tobias Leuker (Augsburg)

Eros

(Ἔρως, lat. Amor, Cupido)

A. Eros/Amor als Bild- und Gedankenfigur

E., der Liebesgott, geht in die Rezeption v. a. als geflügelter, mit Pfeil und Bogen oder mit der Fackel bewehrter nackter Knabe ein, der Menschen und Götter bezwingt. Anders als Ἄφροδίτη/Venus, zu der hin er vermittelt und der ■ meist als Begleiter oder Sohn zugeordnet wird, besitzt er weder in Griechenland noch in Rom einen offiziellen Kult. Bezeugt sind lediglich die Verehrung eines unbehauenen Steins als Träger fruchtbarkeitsspendender Kräfte im böotischen Thespiä, ein Heiligtum in Parion (Troas) und ein geweihter Hain im böotischen Leuktra (Paus. 9,27,1; 3,26,5) sowie die Aufstellung kleinerer, privater Altäre in Gymnasien [12].

Der eigentliche Ort des E. sind ant. Dichtung, Philosophie und Kunst, wo E. als eine vielschichtige Figur entworfen wird [27; 25]. Diese changiert zwischen mythol. Gestaltung, Personifikation und Allegorie, in die zeitspezifische Deutungen von Sexualität und Begehren eingehen. Beseligend und grausam, wohlwollend und bedrohlich, ist E. ein Bild der Gegensätze, so daß sich Platon bereits auf eine längere Tradition berufen kann, wenn er ihn zu den »widersprüchlich-zweiseitigen Dingen« (Plat. Phaidr. 263c) zählt. Unterschiedliche Wirkbereiche bzw. Zuschreibungen – kosmogonisches Prinzip, lebensbeherrschende Kraft, destruktiver Affekt und vom Anblick des Schönen initiierte, auf Erkenntnis gerichtete Seelenbewegung – charakterisieren den E. der Griechen ebenso wie eine grundlegende Ambiguität zwischen täuschender oder aber ordnungs- und kulturstiftender [8] Macht, die die Rezeptionsgeschichte prägt. Ohne eigenen Mythos – eine späte Ausnahme bildet die in Apuleius' *Metamorphosen* eingelegte Erzählung von A.s Liebe zu Ἄψυχή – initiiert oder spiegelt E. in vielen Mythensträngen das Liebesgeschehen zwischen Göttern und Menschen bzw. in der Heroenwelt. Für die außerordentlich breite Adaption der Figur in Literatur und Kunst ist v. a. ihre allegorisch-bildhafte Funktion entscheidend, die ■ ermöglicht, komplexe Semantiken der Liebe in A.s Erscheinung, Eigenschaften, Attributen und Handlungen bündelnd darzustellen und deren ethische und erkenntnistheoretische Grundlagen sowie jene Effekte der Imagination zu reflektieren, die das Objekt des Begehrens auslöst.

B. Gestaltungen und Rezeptionsformen

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Während die homerischen Epen E. nur als Begriff, nicht in mythol. Gestalt kennen, läßt Hesiod den »Schönsten der Unsterblichen«, den »gliederlösenden« Bezwinger von Menschen und Göttern, elternlos ■■ Anfang der Dinge gleich nach den Urgewalten Chaos und Gaia entstehen (Hes. theog. 120–122). Zusammen mit Himeros, einer weiteren Personifikation des Begehrens, begleitet ■ Aphrodites Geburt aus dem Meer (Hes. theog. 201). Die vorsokratische Philosophie faßt E. als machtvolles kosmogonisches Prinzip, das den inneren Zusammenhalt der Welt garantiert – ein Interpretationsstrang, der über Pherekydes (7 B3 DK), Akusilaos (9 B1 DK), Parmenides (28 B13 DK) bis zu Platon und Aristoteles (Aristot. metaph. 1072a-b) verläuft [27. 13 f.]. Nach orphischer, von Aristophanes (Aristoph. Av. 685–707) parodierter Lehre entspringt E. als welterschöpfender Lichtgott Phanes (Orph. fr. 61; 74; 82; 83 Kern) dem von Nyx (der Nacht) im Schoß des Erebos gezeugten Weltei, aus dessen Hälften sich Himmel und Erde bilden.

Die frühgriech. Lyrik evoziert in E. eine den einzelnen unterjochende Gewalt und gestaltet die Figur mit Metaphern und Bildvorstellungen ■■ [25. 9–62]: Bei Alkman repräsentiert E. süß durchströmendes Verlangen (101 Diehl = 59a PMG); knabenhaft schreitet er leicht über Blumen hin (36 Diehl = 58 PMG). Bei Theognis (Thgn. 1275–1278) ist ■ mit Frühling und blühender Natur assoziiert. Sappho vergleicht E. mit einem wilden Tier, das – unbezähmbar und »süßbitter« (130 L/P) – das Innere verwirrt; er erschüttert den Sinn, ■■ wie ein Gebirgssturm in mächtige Eichen fährt (47 L/P) oder steigt in majestätischer Epiphanie purpurgewandt vom Himmel herab (54 L/P). Ein Fragment des Ibykos schildert E.s betörenden Blick, der neben anderer Verführungskunst in die Netze der Kypris verstrickt (7 Diehl = 6 PMG). Anakreon verstärkt die bildhafte Evokation mittels pittoresker Details: E. hat goldenes Haar (5 Diehl = 13 PMG), sein Haupt ist mit Blüten geschmückt; zur Liebe auffordernd, wirft ■ dem Ich den Purpurball zu. Seine unvorhersehbar-kapriziöse Macht verdeutlicht sein Spiel mit Astragalen, die Wahnsinn und Wirrnis symbolisieren (34 Diehl = 53 PMG). Neben das tändelnde, doch gefährliche Wesen des E. tritt dabei seine unwi-

derstehliche Gewalt: Sie gleicht der Wucht des Schmiedehammers, wobei auf die Feuersglut das Bad im eisigen Sturzbach folgt (45 Diehl = 68 PMG).

Als Bezwinger des Menschen tritt E. auch in der attischen Tragödie auf. Insbes. die Chorlieder sprechen von seiner universalen Macht, deren dunkel-bedrohliches Wirken kosmisch-religiös überhöht erscheint [5]. In Sophokles' *Antigone* ist E., »der auf den zarten Wangen der Mädchen schläft«, eine unbesiegbare Kraft, die, frei über Meer und Land schweifend, Götter und Menschen blendet, Unrecht und Streit provoziert und soziale Ordnungen auflöst (Soph. Ant. 781–800). Euripides' *Hippolytos* bindet E. eng ■■ Ἄφροδίτη: Er ist ihr Bote, Schlüsselbewahrer ihrer Kammern; ins Auge seiner Opfer träufelt ■ süße Sehnsucht und erfüllt mit falscher Freude. Im Vordergrund steht die destruktive Potenz eines verkannten Gottes, der das Leben zerrüttet und schlimmes Unheil bringt (Eur. Hipp. 525–543). Dem verderblichen Tyrannen steht vereinzelt jedoch auch ein anderer E. gegenüber, der, maßvoll und ein Ziehlind der Weisheit, Wohlergehen und Sittlichkeit stiftet (Eur. Stheneboia fr. 661, 22–25; Eur. Iph. A. 543–551) [5. 117–129].

Eine philosophische Neukonzeption nehmen die Dialoge Platons vor. So wird E. im *Phaidros* (Plat. Phaidr. 243e–257b) als göttlicher Wahnsinn und Prinzip des Erkennens bestimmt, das die Seele, vom Anblick des Schönen erregt, neu befiedert und zur Welt der Ideen aufsteigen läßt. Im *Symposion* initiiert die grundsätzliche Schwierigkeit, das Wesen des E. ■■ fassen, allererst das Sprechen über ihn. In den beim Gastmahl vorgetragenen Preisreden schreitet Phaidros zunächst den tradierten Vorstellungshorizont ab und stellt E. als Beweggrund tugendhaften Handelns vor. Pausanias leitet von Aphrodite Urania und Aphrodite Pandemos einen himmlischen bzw. einen irdischen E. ab, der Arzt Eryximachos fragt, auf die Natur und den physiologischen Bereich bedacht, nach maßvollem Umgang mit dem gefährlichen Liebesaffekt. Während der Komödiendichter Aristophanes den geschlechtlichen E. in anthropologischer Perspektive als provisorische Heilung des einst einen, nun in zwei Hälften gespaltenen Menschen begreift, wird E., der nach einer neu erfundenen Genealogie als Sohn des Πόρος (Weg, Mittel) und der Πενία (Armut) zwar defizitär ist, die listenreichen Einfälle zur Überwindung des Mangels jedoch bereits in sich trägt, in den von Sokrates referierten Worten der Diotima ■■ einem nach »Zeugen im Schönen« strebenden, nach dem Guten und Unsterblichen verlangenden geistigen Wirkprinzip. In E. brechen sich hier nicht ■■ unterschiedliche Diskurse über Sexualität und Begehren; er gewinnt vielmehr erst im Sprechen über ihn seine die jeweilige Wissensordnung integrierende Kontur.

Die hellenistische Literatur verändert die Gestalt und das Auftreten des Liebesgottes nachhaltig: Er wird ■■ unberechenbaren, mutwilligen Kind, das häufig in Genreszenen mit seiner Mutter Ἄφροδίτη dargestellt ist. Diese findet ihn etwa in Apollonios Rhodios' *Argonautiká* (Apoll. Rhod. 3,114–128) im blühenden Garten des Ἄζευς; dort spielt er mit ἌΓανυμέδης um goldene Astragale und lacht laut über seine betrügerischen Gewinne. Ein idyllisches Bild malt Theokrits *Frauen beim Adonisfest* (Theokr. 15,120–122), wo ein Lied das Lager des Ἄδωνος beschreibt: Über dem schönen Jüngling spannen sich schattige Lauben, darin flattern Erote, ihre wachsenden Flügel erprobend, von Ast zu Ast. Bions *Klage* ■■ Adonis zeigt sie, wie sie trauernd den Toten umstehen; das Vogelmotiv findet sich ebenfalls bei Bion, wenn ein Knabe vergeblich den ihm noch fremden, einem großen Vogel gleichenden E. jagt (frg. 13). Moschos' Epyllion *Der Ausreißer Eros* wandelt den aus der epigrammatischen Dichtung bekannten Topos vom endlich in Fesseln gelegten E. ab. Aphrodite, die eine Belohnung für die Ergreifung ihres frechen, ungehorsamen Sohnes aussetzt, hat ein ■■ Steckbrief seines trügerisch-listigen Wesens erstellt: Während E. Böses ersinnt, redet er honigsüß; er hat winzige Händchen, die jedoch ungeheuer gefährlich sind, so daß sein kleiner Pfeil bis zum Äther steigt, seine kleine Fackel selbst die Sonne entzünden kann. Ein ingenüoses Spiel mit Wesen und Attributen des E. entfalten Anakreontik und die Epigramme der *Anthologia Palatina*. Eine Besonderheit ist dort das Figurengedicht des Simias von Rhodos, das *Die Flügel des Eros* in der Abfolge langer und kurzer Verszeilen darstellt und inhaltlich alexandrinische und orphische Vorstellungen mischt.

Die röm. Literatur, insbes. die Elegie, übernimmt in Anlehnung an den griech. E. und in der Personifikation der Abstrakta Amor (A.) bzw. Cupido (C.) – beide Namen werden meist ohne größere Differenz gebraucht [14] – vorgeprägte Topoi, ■■ das Bild des kleinen, nackten, mit Bogen, Köcher und Pfeilen oder der Fackel bewehrten Knaben, entwickelt jedoch in der Spannweite von sexuellem Begehren, besitzergreifender und zärtlich-verhaltener Hinwendung eine eigene Liebesphänomenologie. A.s schillerndes Wesen, seine schmeichlerischen Künste und seine Gewalt evozieren bereits die Komödien des Plautus, v. a. der *Trinummus*, ■■ die Zerrissenheit des Liebenden und A.s grausames Treiben sowie, als deren Folge, die Gefahren des finanziellen Ruins, der Abkehr von den Sitten der Väter und des Ehrverlusts geschildert sind [7].

Den Kontrast zwischen Liebesverfallenheit und überkommenen Werten sowie einer verantwortlichen Tätigkeit im Staat vertieft die lat. Elegie, indem sie nicht nur die Kriegsmetaphorik auf den Dienst an A.

überträgt, sondern sich im poetologischen Programm der *recusatio* («Weigerung»), der Distanzierung von Forum, Feldlager und der Arbeit an repräsentativen Epen, auf die in der Lyrik entworfene Welt A.s als eine neue Lebensideale begründende Größe beruft. Dabei sind die Gestaltungen der A.figur ebenso vielfältig wie die Nuancen affektiver Erfahrung, die sie zur Darstellung bringt. A. spiegelt meist das Verhältnis zur Geliebten, so daß bei Tibull die Treue ihm den Weg ins Elysium bereitet (Tib. 1,3,56), während er dann wieder tückisch Fallen und Fangnetze hält (Tib. 1,6,1-4), das Ich unterjocht und gefangen setzt (Tib. 2,4,4) und, weder Gesetz noch Moral achtend, Verderben oder Glück bringt (Tib. 2,1,67-80). Properz entwirft unterschiedlichste Bilder, die von grausamem Kampf – A. drückt in Siegerpose das Ich in den Staub (Prop. 1,1,3f.) – bis zur Burleske reichen, wenn eine nächtliche Streife kleiner A.knaben den betrunkenen Liebhaber aufgreift und ihn in Fesseln zum Haus der Geliebten schleppt (Prop. 2,29a). In der Elegie *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem* (Prop. 2,12) stellt er ekphrastisch die Bildfigur A.s vor, um Eigenschaften und Attribute zur Erfassung des Wesens der Liebe allegorisch zu deuten. Die Ausfaltung elegischer Bilder und Topoi (*militia/servitium Amoris*, «Kriegs/Sklavendienst der Liebe»), intertextuelle Bezüge und das Spiel mit Gattungskonventionen kennzeichnen das Auftreten A.s in Ovids *Amores* [20]. So kolportiert A. gleich zu Beginn lachend den epischen Versuch des Ich, erobert sich das alleinige Recht über die Dichtung (Ov.am. 1,1) und diktiert Verse (Ov.am. 2,1,37). Im Triumphzug fährt er, im Haar den Myrtenkranz, auf dem Wagen des Mars, vor den die Tauben der Venus (Aphrodite) gespannt sind; begleitet von den Allegorien Schmeichelei, Verblendung und Raserei zieht er seine Opfer hinter sich her, während Venus Rosen auf ihn niederregnen läßt (Ov.am. 1,2). In Ovids *Metamorphosen* hat A. selbst Macht über Hades (Ov.met. 5,365-384) und Apollon, der, von A.s goldenem Pfeil getroffen, in heftigem Verlangen Daphne entrennt, die, ihrerseits durch den bleiernen Pfeil verwundet, vor der Liebe flieht (Ov.met. 1,452-474).

Im Kontext stoischer Affektenlehre reflektiert Senecas Tragödie *Phaedra* A.s destruktive Wirkung. Während Phaedra (Phaidra) die Allmacht des Liebesgottes beklagt, der sie mit sengender Fackel treibt und in Wahnsinn läßt (Sen.Phaedr. 184-221; 330-359), entmythologisiert ihn die Rede der Amme: Der Gott A. ist lediglich ein Produkt menschlicher Phantasie im Dienst des Lasters und der irrationalen Seelenkräfte: «Deum esse amorem turpis et vitio favens/finxit libido» (Sen. Phaedr. 195f.; «Dass Amor ein Gott sei, erheuchelt, schändlich und das Laster begünstigend/die Begierde») [5.99-103]. Zur Ausmalung idyllischer Genreszenen dient der flavischen Dichtung

– in Referenz auf hellenistische Vorlagen und die zeitgenössische Bildkunst – eine Vielzahl von Amoretten; sie umschwärmen Venus einem Hofstaat gleich, schmücken oder bedienen sie [14.98-107].

Einen eigenen Mythos erhält A. in seiner Liebe zu Psyche in Apuleius' Roman *Metamorphosen*. Longos' Roman *Daphnis und Chloe* entwirft hingegen ein synkretistisches Bild: Der alte Hirte Philetas erzählt von einem winzigen schalkhaften Wesen, dem er im Garten begegnet und das sich, Myrtenbeeren und Granatäpfel in Händen, unter Rosen und Mohn versteckt. Es ist E., der Gott, der der Schönheit nachjagt, Seelen beflügelt, über Götter, Elemente und Gestirne herrscht und die ganze Natur durchwirkt.

B.1.2. Bildende Kunst

In der antiken Kunst ist E. als Einzelfigur und in mythol. Szenen überaus häufig vertreten. Seit dem Hellenismus verbreiten sich auch Motive mit einer Vielzahl kleiner Erosen als dekorativem Element. Eine der frühesten Darstellungen zeigt ein auf die Mitte des 6. Jh. datiertes Pinaxfragment von der Athener Akropolis: E. und Himeros sitzen, durch Beischriften benannt, als kleine Kinder auf den Armen der Aphrodite (Athen, Nationalmuseum). Mit dem beginnenden 5. Jh. erscheint E. auf rotfigurigen Vasenbildern [15]. Anfangs tritt er meist einzeln in Gestalt eines Mellepheben auf, eines geflügelten Jünglings, der eine Schmuckbinde oder einen Kranz in den Händen trägt und mit Blumen und Rankenornamenten verbunden ist: So fliegen auf einer attischen Lekythos zwei Erosen aufeinander zu; zwischen ihnen wächst eine Palmette, die sich zur Blüte entfaltet, aus Voluten empor [17.8-12; Abb. 1-4]. Auf einem Stamnos des Hermonax wohnen Erosen, von Ranken umgeben, der Geburt des Erichthonios dem Schoß der Erde bei [17.26; Abb. 21-24]. Ein weiteres häufiges Motiv ist der die Leier haltende oder schlagende E., der sich in die Luft aufschwingt, wobei der Figur durch Ausgreifen der Flügelspitzen über den Gefäßrand und die angezogenen Unterschenkel Bewegung und anmutige Leichtigkeit verliehen wird (vgl. Abb. 1).

Vereinzelt tritt E. in mythol. Szenen, etwa mit Helena und Paris oder mit Atalanta, meist jedoch in Szenen des Alltags auf, wo er homoerotisches Begehren repräsentiert. Auf einer Trinkschale aus der Schule des Makron (München, Antikensammlung) bekränzt E. den von einem Flötenspieler begleiteten Sänger, auf der anderen Schalenhälfte vermittelt er zwischen Mann und Jüngling im Gymnasion; das Innenbild zeigt ihn, wie er, einen Zweig zum Kranz biegend, auf einen Altar zuläuft, auf dem schon das Opferfeuer brennt. E. bricht auf anderen Vasenbildern grausam-bedrohlich in eine Schar spielender Knaben



Abb. 1: Eros mit Leier, Lekythos aus Gela, um 480 v. Chr. Oxford, Ashmolean Museum.

ein; sie fliehen, während er eine Geißel schwingt. Oft schlägt er auch selbst den Reifen, wie es sonst die von ihm überraschten Epheben oder Ganymedes tun. Das noch ungewisse Glück des Liebenden verbildlichen Darstellungen zwei Erosen beim Brett-, Knöchel- oder Stabgreifspiel, beim Faust- oder Ringkampf [17.40-66]. Seit der Mitte des 5. Jh. nehmen Darstellungen der weiblichen Sphäre zu; sie verbinden sich mit dem Eintritt des E. in die Welt der Aphrodite, der er nun beigesellt ist [19.935f.]. E. hilft beim Schmücken der Braut, trägt Kästchen, Spiegel, Salbgefäße und Schmuck herbei. Mit Ausgang des 5. Jh. kommen außerdem Bilder des dionysischen Thiasos hinzu: E. musiziert, tanzt mit Mänaden und Satyrn (Silen, Satyr), krönt Dionysos oder Ariadne [19.936; 1.49-189]. Ein besonderer Bildtypus entwickelt sich in Unteritalien, wo E. in frühester Zeit – auf Terrakottareliefs Lokri und Medma – auf dem Arm einer Göttin stehend zu sehen ist. Auf Vasen des 5. bis 3. Jh. zieht er, manchmal gemeinsam mit einer weiteren geflügelten Figur, einen Götterwagen, führt

die vorgespannten Pferde, Panther, Vögel oder Rehe oder fliegt der Gruppe geleitend voraus. Dabei schwebt das Erotengespinn meist in der oberen Bildzone über einer vielfigurigen Szene, was den epiphanischen Charakter der auftretenden Gottheiten unterstreicht [1.2-36].

Das Fehlen eines offiziellen Kultes mag erklären, daß E. in der Großplastik erst relativ spät dargestellt wird. Während er im Ostfries des Athener Parthenon in einer heute nur noch als Gipsabdruck erhaltenen Figur Aphrodite begleitete und in entspannter Haltung sie lehnte, gestaltete ihn Praxiteles mehrfach als selbständige Einzelstudie. Seine E.sulpturen – die berühmteste, im pentelischen Marmor und vielleicht um 360 v. Chr. entstanden, befand sich in Thespiai – sind verloren und nur unzulänglich aus Kopien und Varianten, etwa dem sog. E. von Centocelle (Rom, Vatikanische Museen), sowie aus antiken Texten [33.Nr. 1249-1262] zu rekonstruieren. Hat E. bei Praxiteles noch Jünglingsgestalt, so zeigt ihn Lysippos etwa 30 Jahre später entstandenes Bronzestandbild, das wohl ursprünglich im karischen Myndos, vielleicht auch in Thespiai aufgestellt war und in einer Vielzahl von Repliken (z.B. Rom, Kapitolinische Museen) und auf Gemmen überliefert ist [10], als halbwüchsigen Knaben: Eindringlich fängt die Statue den Moment des Spanns oder Entspanns des mächtigen Bogens ein; E. wendet sich vom Betrachter ab und ist ganz auf seine Waffe, Zeichen seiner Herrschaft, konzentriert.

Eine neue Ikonographie schafft die hellenistische Kunst. In unzähligen Skulpturen, Terrakotten, Bronzen und auf Gefäßen, als goldene Figurinen an Halsketten, Gürteln oder Ohrgehängen erscheinen E. oder mehrere Erosen als mollige Kleinkinder, als Putti mit kurzen Flügeln und gelocktem Haar. Beliebte Motive sind der liegende, schlafende oder bestrafte E., auch E. als kleiner Herakles oder Delphinreiter. Insbes. in Genreszenen verliert sich der mythol. Kontext, daß Erosen und Kinder in ähnlichen Situationen auftreten: Sie liegen in der Wiege, tragen einen Krug oder sind mit Tieren, im Typus des Gänsewürgers, zu sehen.

In Kopien und durch oft kleinformatige Variationen gehen hellenistische Vorbilder in die röm. Kunst ein [43]. A./C. ist dort eine polyvalente Figur, die einerseits als Sohn und Attribut der Venus mit der Repräsentationskultur der Julier in die offizielle Bildwelt Einzug hält, andererseits auf Fresken, gravierten Spiegeln und Reliefs als Verkörperung des Begehrens die affektive Bewegung göttlicher und menschlicher Liebespaare spiegelt. Gerade in Verführungsszenen nimmt er eine wichtige Rolle ein, wenn er die Zögernden an der Hand führt oder ihnen den Weg zueinander weist. Auch leidet er mit seinen Opfern, weint mit Ariadne oder sitzt trauernd auf Phaedras

(Phaidra) oder Didos Schoß [6.1043–1045]. Seit dem 1. Jh. n. Chr. kommt es zu einer Vervielfältigung der Amoretten, v. a. in der Raumdekoration. Auf campanischen Fresken umschwärmen sie Götter- und Heroenpaare, spielen mit aphrodisischen oder bacchischen Tieren wie Hase, Schwan, Panther oder Löwe (auf denen sie auch reiten), fahren in greifen-, gazellen- oder delphingezogenem Wagen oder ahmen menschliche Tätigkeiten nach: Sie jagen, angeln, tanzen, musizieren, ernten, lesen Trauben, üben unterschiedlichstes Handwerk aus, verkaufen Salben, kämpfen in der Arena, streiten im Wagenrennen. Mosaiken zeigen sie – in Ostia – einzeln oder im Paar mit Kranz oder Fruchtkorb, auf größerer Fläche ornamental inmitten von Ranken- und Blütenornamenten.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Die spätantike Literatur schmückt tradierte Vorstellungen des Liebesgottes zu bildhaften Szenen aus. So hat A. in den Epithalamien, bei Claudian, Draconius, Ennodius oder Venantius Fortunatus, eine zugleich ornamentale und das Liebesgeschehen initiierende Funktion [38.28–45]. Eine dunkle Todesatmosphäre und Höllenpein evozieren hingegen Modestinus' Gedicht *Amor victus somno* (Anth. Lat. I 1, 267 Shackleton Bailey = 273 Riess) und Ausonius' *Cupido cruciatus*. Bei Modestinus steigen die schlafenden A. die bedrohlichen Schatten derer auf, die er mit seiner Fackel gequält hat, bis der Gott plötzlich erwacht und vor der Gefahr davonfliegt; in dem als Ekphrasis eines Wandgemäldes in Trier angelegten Text des Ausonius fesseln berühmte Heroinnen, die ihrer Liebespassion zugrunde gegangen sind, C. in der Unterwelt einen Myrtenbaum, um ihn nach dem Talionsprinzip grausam zu martern. Das chthonische Geschehen, in dem selbst Venus den Sohn mit einer Rosengirlande blutig peitscht, wird am Ende im phantastisch-illusionären Bereich situiert: C. flieht durch die elfenbeinerne Pforte, durch die nichtige Träume gehen [13].

Einen wirkmächtigen Rezeptionsstrang bildet die philosophische Adaption im Neuplatonismus aus, der E. erneut als Erkenntnisprinzip profiliert. Plotin faßt ihn – u. a. in Auseinandersetzung mit Platons *Symposium* – als eine Affektion der Seele, die, auf das Göttliche gerichtet, den spirituellen Aufstieg der Materie zum Intelligiblen anstößt (Plot. 3,5). Dabei prägt die komplexe Verflechtung von neuplatonischen Positionen, antiker Bildlichkeit und moralisierender Allegorese die Liebeskonzeption des frühen Christentums: E. wird so einerseits, etwa bei Origines und Ambro-

sus, als ekstatische Seelenbewegung in die religiöse Spiritualität integriert, sein Pfeil als die von Christus ausstrahlende Liebe gedeutet (ein Verständnis, das die ma. Mystik fortsetzen wird); andererseits grenzt man die selbstlose, auf den Nächsten und Gott gerichtete bzw. vom Gott geschenkte, gnadenhafte Liebe (1 Joh. 4,16; Röm. 5,5) im Begriff der *agapé* oder *caritas* vom »Dämon« körperlich-sexueller Begierde ab. Clemens von Alexandria verurteilt in E. die pagane Vergöttlichung der Unzucht (Clem. Al. protr. 3,44,2), die, vom Anblick weiblicher Schönheit geweckt, wie Feuer entbrennt und »ins nie erlöschende Feuer« (Clem. Al. paedagogos 3,11,83) führt. Nach Augustinus, der im Konzept der Gottessehnsucht des Menschen eine neue Liebesmetaphorik entwickelt (Aug. conf. 10,6) und unterschiedliche Liebesbegriffe diskutiert (Aug. civ. 14,7), bringt die irdische Begierde das Böse hervor (Aug. enarrationes in psalmos 121,1; 140,2). Hatte bereits Synesios die erdgebundenen Erosen, deren »hönigsüße Verführung« an das Irdische fesselt, als Gegenspieler Gottes, der reiner Geist und die Weisheit ist (Synes. hymnoi 9), bestimmt, sieht Isidor in C. den »daemon fornicationis«, den »Teufel der Hurerei« (Isid. orig. 8,11,80).

Während die Mythographie die theologischen Vorbehalte aufnimmt, kommt es in der ma. Literatur mit der Ausbildung der höfischen Minnedoktrin seit dem 12. Jh. zu einer neuen Mythisierung A.s, wobei die Übergänge zwischen Begriff, Personifikation, Allegorie und Mythos fließend sind [39.349–451]. Bereits die provenzalischen Troubadours sprechen von der Liebe als handelndem Wesen, als unsichtbarer, meist jedoch gestaltloser Macht, der das Ich unterworfen ist. Ohne mythol. Konturierung bleibt »amors« im altfrz. *Eneasroman*, wenn die dämonische Potenz des Begehrens den einzelnen überfällt und ihn zu Handlungen zwingt, die dem Sittenkodex und der Vernunft zuwiderlaufen; an einer Stelle findet sich allerdings die Ekphrasis eines Tempelbildes, das A. mit zwei Pfeilen und, als Hinzufügung, mit der die Liebeswunde heilenden Salbenbüchse zeigt [38.65f.]. Heinrich von Veldeke übernimmt das Motiv in seinem *Eneasroman* und greift in der Schilderung der Liebesqualen Lavinias auf weitere ant. Muster zurück. In einer Reihe mhd. Texte werden die Attribute A.s im Topos der durch Pfeil, Fackel oder Speer verursachten Liebeswunde adaptiert. Insgesamt kommt v. a. den literarischen Bilddarstellungen des Liebesgottes eine wichtige Rolle zu: So symbolisiert die mit A.s Bild verzierte Mantelspange den Liebreiz ihrer Trägerin, die mit A. versehene Waffe hingegen das Minnerittertum; manchmal ist das Bild ambivalent konnotiert, etwa wenn A. in Wolframs von Eschenbach *Willehalm* auf dem Lanzenbanner des Sarazenen Noupatrius zu sehen ist [23].

Der bedrohlichen Wirkung C./A.s, die breit angelegte Schilderungen der Liebeskrankheit unterstreichen, steht die Konzeption des höfischen Romans entgegen. Bei Chrétien de Troyes wandelt sich die erotische Liebe in eine hohe, veredelnde Daseinsmacht. Die allgegenwärtige literarische Evokation eines den Menschen ergreifenden unsichtbaren Wirkprinzips mag dazu geführt haben, daß man dieses personifiziert und ihm im allegorischen Reich des »dieu d'amours« größte anschauliche Präsenz verleiht [38]: Im *Rosenroman* des Guillaume de Lorris trägt der jugendlich-schöne Liebesgott ein Königsgewand Blumen, die sich unterschiedlichen Bildern zusammenfügen; sein Haupt ist mit Rosen bekränzt, Nachtigallen und andere Vögel begleiten ihn. A. repräsentiert das richtige Liebesverhalten, seine goldenen Pfeile versinnbildlichen die Tugenden der Dame; auch tritt er in spiegelbildlichen Funktionen des christlichen Gottes [21.196] ein, wenn er, allwissend, über den in der Bildlichkeit des Paradieses entworfenen Liebesgarten herrscht und ein mächtiges Richteramt ausübt. A. und die Bewohner des »vergier« (Gartens) erscheinen dem Erzähler engelsgleich, wobei der fiktive Charakter des Geschauten angedeutet wird. Eine schwer entscheidbare Frage bleibt, ob in den A.figurationen der hochma. Minneallegorien eine Kontrafaktur religiöser Begrifflichkeit und christl. Vorstellungsmuster oder nur »spielerische, ironische, parodistische Übergänge« angelegt sind [39.379] – ein Spannungsverhältnis, das sich auch im Traktat *De amore* des Andreas Capellanus manifestiert.

Im ital. Due- und Trecento wird A. zum Fokus der Selbstreflexion und der Dichtungstheorie. Er ist eine innere, oft durch die Imagination hervorgebrachte Bilderscheinung, in der sich die Verwirrung und die Entmächtigung des Subjekts oder aber dessen auf Tugend und Jenseits gerichteter Seelenadel kristallisieren. Der negativen Deutung einer sündhaften Fixierung auf das sinnlich-vergängliche Liebesobjekt gehen die metaphysische Stilisierung der Frauenfiguren und deren Reflex in der A.theologie parallel. Unterschiedliche Akzentsetzungen zeigt das in Sonetten ausgetragene Streitgespräch zwischen Abate di Tivoli und Giacomo da Lentini: Während ersterer in *O deo d'amore, a faccio preghiera* die große Macht des Gottes der Liebe beschwört, der Erkennen und Wollen außer Kraft setzt, betont Giacomo das eigenständige reflexive Potential des liebenden und dichtenden Ich [4.214–226]. Vielschichtige literarische Debatten gehen darauf aus, das Wesen A.s in ethischem, erkenntnistheoretischem und poetologischem Rahmen zu definieren. So führt Dante die Dichtung des *dolce stil nuovo* auf die Inspiration durch A. und auf dessen Diktat zurück (*La Divina Commedia*, Purg. 24,52–54), evoziert in seinem Jugendwerk *Vita nuova* A. als im In-

neren wirkende Macht, die alle Lebensgeister irritiert und unterjocht, aber auch als handelnde Figur Gestalt gewinnt: A. erscheint mit der Geliebten Beatrice in den Armen in einem Feuernebel, ist an anderer Stelle wie ein Engel weißgekleidet, vertritt in der Canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* den Vorrang irdischer Liebe vor den Forderungen des christl. Jenseits. Die Personifikation A.s rechtfertigt Dante mit der poetischen Lizenz und der Aneignung jener Redefiguren, die ihm von den lat. Schriftstellern übermittelt worden seien.

Anders als Dante, der am Ende der *Vita nuova* und in *La Divina Commedia* die das Seelenheil bedrohende, wenn im Vergänglichen verbleibende Liebespassion (vgl. *La Divina Commedia*, Inf. 5) in den Aufstieg zur Gottesliebe münden läßt, überschreiten die Gedichte von F. Petrarca *Canzoniere* die in A. gespiegelte sündhafte Affektion nicht. Im Vordergrund stehen Schmerz und Qual, die in Antithesen und Oxymora pointiert aufgerufene innere Zerrissenheit sowie die Todesverfallenheit des Ich, die durch A.s Gewalt verursacht sind; im Modell der Psychomachie inszeniert die Canzone *Quel'antiquo mio dolce signore* einen Kampf in der Seele, ein Streitgespräch zwischen Ich und A. vor dem Richterstuhl der Vernunft, das gerade nicht zu Erkenntnis, Umkehr und Läuterung, sondern zu einer »fortschreitenden Verstrickung in Ungewißheit« [22] führt.

Breite Ausgestaltung erfährt A. v. a. in den allegorischen Traumberichten: G. Boccaccios *Amorosa visione* stellt ihn nach ma. Konvention als Herrscher von unvergleichlicher Schönheit inmitten einer Frühlingslandschaft dar, wohingegen er in Petrarca's *Trionfi* unter Rückgriff insbes. auf Ovid in antikisierter Gestalt als nackter, mit Pfeil und Bogen bewaffneter Knabe erscheint, der auf einem von vier Pferden gezogenen Feuerwagen einen Zug von Liebesündern anführt. In Juan Ruiz' *Libro de buen amor* zieht Don Amor am Ende der Fastenzeit mit Don Carnal im Triumph wieder in die Stadt ein und unterweist an anderer Stelle das Ich im Traum auf dem Gebiet sinnlich-sexueller Lust. Eine entmythologisierende, parodistische Tendenz zeichnet sich in J. Gowers *Confessio amantis* und G. Chaucers *Troilus und Criseyde* ab: Die A.allegorie wird im Erzählerkommentar als Projektion menschlicher Affekte und als Selbsttäuschung der Figuren entlarvt [39.435; 443], eine Kritik gängiger literarischer Praxis, die sich auch in anderen Werken Chaucers findet [44.198–203].

B.2.2. Bildende Kunst

In der Kleinplastik und auf Silbergerät bleibt A., meist in einer Gruppe mit Venus, (Aphrodite), zunächst ein beliebtes Motiv. Auf Altären und Sarkophagen

gen der röm. Kaiserzeit bis in die Spätantike sind Erosen als Begleiter des dionysischen Thiasos, die Girlanden oder Kränze tragen, Trauben lesen und keltern [30], auf stadtröm. Stücken auch in Zirkusszenen als Lenker beim Wagenrennen dargestellt [2]. Seit dem 3. Jh. halten sie, im Wandel zu Jahreszeit- und Todesgenien, auf Sarkophagen und Grabstelen Porträtmedaillons, Inschriften oder Namenstafeln der Verstorbenen. Mosaiken zeigen die kleinen Flügelwesen in unterschiedlichsten Posen, so beim Fischfang in der Basilika von Aquileia oder, neben späteren christl. Motiven, im Gewölbe von S. Costanza in Rom. Auch in der frühen Buchmalerei ist C. präsent: Mit Pfeil, Bogen und Köcher oder der Fackel bewaffnet, erscheint er in illustrierten Handschriften von Prudentius' *Psychomachia* im Gefolge der fliehenden Laster [41], in Hrabanus Maurus' *De Universo* in der Galerie der heidnischen Götter (Cod. Cas. 132; Cod. Pal. lat. 291). Die ma. Skulptur bildet vereinzelt Reliefs des nackten C., z. B. ■■ der Westfassade des Doms in Modena, wo er sich, in der Hand einen Kranz, auf seine nach unten gekehrte brennende Fackel stützt (um 1170), oder ■■ der Kathedrale von Auxerre, wo ■■ im Schatten einer Eiche auf seiner erloschenen Fackel schläft (um 1280). Der Anbringungsort in Auxerre verweist auf C. als Inkarnation der sündhaft-fleischlichen Liebe, ziert die anmutige, fein gehauene Figur doch den Pfostenfuß der Portalseite, an der Statuen der Klugen Jungfrauen stehen [34. 96–98; Abb. 66, 67, 64].

Neben solchen meist ■■ antiken Vorlagen orientierten Bildern sind für das MA insbes. zwei Darstellungsformen maßgeblich: A. tritt in der positiven literarischen Prägung des »dieu d'amours« der Minneallegorien als gottähnlicher Herrscher auf; in Gestalt eines schönen Jünglings im weiten Königsmantel ist er auf Minnekästchen und Wandteppichen sowie auf Miniaturen v. a. des *Rosenromans* zu sehen. Im Typus des nackten blinden A. knaben hingegen verkörpert er – nach mythograph. Spekulation (z. B. Bocc. Gen. 9,4) und in Übertragung von Elementen aus der Ikonographie des Unglaubens, des Todes oder der Fortuna – Begierde und Fleischeslust, den sündhaften *amor carnalis*. Mit der Augenbinde, auch Zeichen des Irrationalen und der Verblendung des Geistes, zeigt ihn ein Fresko in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (vgl. Abb. 2) als rosenbekränzten geflügelten Dämon mit Raubvogelkrallen, der die Herzen seiner Opfer wie Trophäen ■■ Köcherband trägt. Er wird mit seinem Gefährten Ardor (»Liebesglut«) durch den mit der Sense bewehrten Tod und die Buße – eine die Geißel schwingende Frauengestalt im Mönchsgewand – vom Turm der Keuschheit vertrieben [35].

In ähnlich negativer Wertung zeigt ihn ein Wandbild in der Burg von Sabbionara di Avio (Trentino) auf



Abb. 2: Giotto di Bondone, Der blinde Amor, Fresko (Detail aus der Allegorie der Keuschheit), um 1320–1325. Assisi, Kirche S. Francesco.

einem galoppierenden Pferd [35. Abb. 91]. Mit verbotener Sinnlichkeit und dem jüngsten Gericht assoziiert das um 1350 entstandene Fresko *Triumph des Todes* auf dem Camposanto in Pisa zwei Amorettenpaare, deren antike Formen einem lokalen röm. Sarkophag entlehnt sind, der für ein ma. Begräbnis wiederverwendet worden war: Die einen halten eine vor irdischen Eitelkeiten warnende Buchrolle, die anderen weisen dem Tod seine ersten Opfer [34. 153, Abb. 109]. Eine eigene Bildtradition begründet F. Petrarca *Trionfo d'Amore*: Auf Buchillustrationen, Fresken, Hochzeitstruhen (Cassoni), Deschi da parto (bemalte hölzerne Rundtafeln, auf denen Wöchnerinnen Essen serviert wurde), Holzschnitten und Gemälden steht der nackte geflügelte Knabe, oft mit verbundenen Augen und den Pfeil an den Bogen gelegt, hoch auf einem von Liebespaaren umgebenen Feuerwagen.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Während A. in ma. Deutung gleichermaßen und nicht immer eindeutig unterscheidbar sowohl das sündhafte körperliche Begehren als auch die ethisch läuternde geistige Liebe repräsentiert, wird letztere unter Anverwandlung der platonischen E.Lehre im 15. Jh. zu einem kosmologischen und spirituellen

Wirkprinzip überhöht. Das Liebesverlangen fungiert nun als eine zwischen Materie und Geistig-Unsichtbarem vermittelnde Macht, die das Universum durchwirkt und dem Ungeordneten Form und Gestalt verleiht. A. fügt Getrenntes zur Einheit und ist daher, wie es in M. Ficinos *De amore* heißt, der alles durchwirkende »Knoten und die Koppel der Welt« (3,3). Die mit christlich-mystischen Elementen kombinierte A.theorie des Florentiner Neuplatonismus bestimmt das durch die Erfahrung des Schönen initiierte Liebestreben als Weg zu intelligibler Erkenntnis, die bis zur lustvollen Ekstase geht und in der Annäherung an Gott ihr höchstes Ziel erreicht. In diesem Kontext kann sich – etwa bei Pico della Mirandola und Lorenzo de' Medici – A. auch zum erlösenden Todesgott wandeln, da er die Ketten aufsprengt, mit denen die Seele ■■ den Körper gefesselt ist [45. 68–98; 177–197].

Das Verhältnis von körperlich-irdischer und geistig-himmlicher Liebe, die nach rinascimentaler Spekulation entweder in Opposition zueinander stehen, sich aber meist wechselseitig ergänzen und steigern können, wird in einer Fülle von häufig dialogisch angelegten *Trattati d'amore* diskutiert, z. B. bei B. Castiglione, Leone Ebreo oder M. Equicola; P. Bembo *Asolani* (1505) erörtern verschiedene Traditionsstränge: A.s Abstammung, seine Göttlichkeit, seine tödlich-grausame und beglückende, auch zivilisationsstiftende Macht. Dabei wechselt die Evokation des Liebesprinzips zwischen abstrakter Begrifflichkeit, Psychologisierung und mythol. Gestaltung, um auf poetologische und ästhetische Fragen auszugreifen – ein Charakteristikum auch der Lyrik der Renaissance, die mit der Nennung A.s häufig ein vieldeutiges, von Paradoxien geprägtes Anschauungsbild entwirft: Die Personifikation kann auf neuplatonische Konzepte, Topoi der röm. Liebeslegie oder Reflexions- und Redefiguren des *dolce stil nuovo* bzw. Petrarkismus referieren, sie affirmativ aufrufen, parodieren oder gegeneinander ausspielen. K. Celtis verhandelt so in den *Amores* (1502) die Allgewalt A.s und die ethische Berechtigung der Liebesdichtung in unterschiedlichsten Bedeutungsfeldern [36], in Michelangelos *Rime* ist zwischen amor mythol. Gedichten, die sinnliche Faszination, erotisches Begehren und Selbstverlust umkreisen, und den meist T. Cavalieri gewidmeten Stücken mit neuplatonischer Thematik zu differenzieren, wo auch das vom Anblick des Schönen angestoßene Verlangen nach dem Absoluten an der defizienten, fragilen Subjektivität des Liebenden scheitern muß [16].

In der frz. Lyrik des 16. Jh. – bei M. Scève, in J. du Bellays *L'Olive* oder den *Amours*-Sammlungen P. de Ronsards – bildet neben anderen A.motiven [28], die z. T. – ■■ C. Marots *Le Temple de Cupido* – auch ma.-höfische und antike Vorbilder zusammenführen, v. a. die Spannung zwischen sinnlichem Begehren und der

auf Ideenschau und Transzendenz zielenden Erkenntnisbewegung eine durchgängige Struktur. Die Ohnmacht der Vernunft und die qualvolle Gewalt, mit der sich A. der Seele bemächtigt, stellt Ronsards Sonett *Qui voudra voyr comme Amour ■■ surmonte* heraus, das die Sammlung *Amours de Cassandre* (1552) eröffnet. Imaginativ vergegenwärtigt werden das Leiden und die Todesnähe des Ich, die A.s giftiger Pfeil verursacht hat; in vielen Gedichten ist A. mit Schmerz und Wahnsinn konnotiert, auf ihn geht die Produktion irrationaler Bilder im Inneren zurück. Ein solches täuschendes Bild ist bei Ronsard insbes. das Porträt der Geliebten, das A. selbst dem Liebenden ins Herz eingezeichnet hat. Das Motiv von »Amor pictor« (Amor als Maler), dessen Elemente bereits im *Canzoniere* F. Petrarca angelegt sind, wird im Petrarkismus bis ■■ T. Tasso immer wieder aufgenommen [24]. G. B. Marino variiert ■■ dann mehrfach, ■■ daß der Bildschöpfer A. etwa im Sonett *Priego Amore che l'aiuti ■■ scrivere della sua donna* dazu aufgefordert wird, den Dichter in der Kunst, von seiner Dame zu schreiben, ■■ unterrichten und ihm seine »penne«, zugleich den Geist beflügelnde Federn und Schreibinstrument, ■■ leihen [42. 4–6].

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. übernimmt A. je nach Gattungskontext unterschiedliche Funktionen und besetzt z. T. konträre Orte des Imaginären. So kann er im span. Drama und *auto sacramental* in Verbindung mit dem ?Psyche-Mythos ■■ einer Allegorie christl. Gottesliebe werden oder in der Lyrik des Barock – z. B. in P. Motins Gedicht *Est-ce mon erreur ou ma rage* – unter den monströsen Gestalten der Hölle figurieren, erscheint hier doch der Liebesaffekt als destruktive, unheimliche Potenz, deren Wirkung im Inneren durch Unterweltszenarien plastisch ausgemalt wird [29. 194 f.].

Die düsteren Bilder einer von Angst, Melancholie und dennoch unwiderstehlichem Verlangen geprägten mentalen Landschaft finden einen heiteren Widerpart im literarischen Mythos ■■ Arkadien, wie ihn die Schäferspiele entwerfen. Eine eigene Darstellungs-konvention begründet insbes. der Prolog von Tassos *Aminta*, in dem A. nicht mit seinen üblichen Attributen, sondern im Schäfergewand vor das Publikum tritt, ■■ sich als mächtige Gottheit und Initiator des nun folgenden Dramas zu präsentieren. Er weist auf die innere Entwicklung der Figuren voraus, verwandelt die Hirten, Erfolgsleute der Diana, in Liebende. In G. B. Guarinis *Il Pastor fido*, wo A. eine ähnliche Rolle übernimmt, greift er selbst in die Handlung ein [32. 29–68]. Die frz. und dt. Schäferspiele des späten 16. und 17. Jh. und die engl. Bukolik, z. B. E. Spensers März-Ekloge in *The Shepherdes Calender*, schließen an diese Modelle ■■ A. entfacht die Liebe, stiftet Harmonie und Frieden und fungiert als Bewahrer Arka-

diens, wobei christl.-allegorische Muster, politische Anspielungen und moralische Vorstellungen die Liebeskasuistik der Stücke beeinflussen und dadurch jeweils differente Semantiken der A.figur erzeugen. In der Idyllendichtung des 18. Jh. wirkt die pastorale Tradition nach, während die Anakreontik A. nach hellenistischem Vorbild wieder spielerisch-erotische Züge verleiht.

B.3.2. Bildende Kunst

Im 14. Jh. tauchen nackte antikische Flügelfiguren vermehrt als Dekorationselement in illustrierten Handschriften, in Akanthus-Randverzierungen auf Mosaiken (in J. Torritis *Marienkronung* in der Apsis von S. Maria Maggiore in Rom), inmitten von Rankenornamenten (z. B. in Cimabues Fresken der Oberkirche in Assisi) oder in architektonischen Einfassungen auf [34. 153f.]. Die eigentliche Wiederbelebung der Erosen bzw. die Erfindung der Renaissanceputten oder der »spiritelli«, kleiner geflügelter Geistwesen, ist jedoch Donatello zu verdanken, der ihnen 1430 – wohl nach Vorbildern auf röm. Sarkophagreliefs und Kameen – eine neue, spezifische Gestalt gegeben hat: Tanzend und musizierend schmücken sie die Außenkanelen am Dom in Prato, die Chorgalerie von S. Maria del Fiore in Florenz (Museo dell'Opera del Duomo) oder, in vollplastischer Ausführung, die von J. della Quercia entworfenen Bronzefiguren am Taufstein des Baptisteriums von Siena. Beliebte werden sie nun auch in der Grabskulptur, wo sie Girlanden, Medaillons oder Kränze tragen [9. Abb. 10, 12, 16]. Im Laufe des 15. Jh. halten sie Einzug in alle Kunstgattungen, blicken als heitere, feiste Liebesgötter in A. Mantegnas Fresken der Camera degli Sposi im Palazzo Gonzaga in Mantua von der Kuppel auf den Betrachter herab und verwandeln sich – eine wirkmächtige Tradition bis in die Kirchenraumausschmückung des Barock und Rokoko anstoßend – bei Raffael in dichtgedrängte Engelswolken, so in der *Disputa* der vatikanischen Stanzlen oder im Bildhintergrund der *Sixtinischen Madonna* (um 1513, Dresden, Galerie Alte Meister); auf letzterem Gemälde lehnen zwei der kleinen Putten am vorderen Bildrand wie eine Brüstung, die den Übergang zwischen realem und visionär-himmlichem Raum markiert.

Eine wichtige Funktion, um das schwer greifbare Wesen der Liebe zu veranschaulichen, hat A. in der Emblematisierung und ist dort – in moralisierender Absicht gewöhnlich negativ konnotiert – meist mit der Augenbinde zu sehen. Er nährt das vom Wind angefachte Feuer nichtiger Leidenschaft mit einem Reisigbündel, verweist in voller Rüstung, mit Helm und Feldzeichen auf die *militia Amoris* (»Kriegsdienst der Liebe«) oder figuriert als Gegenbild zur Tugend, die – manch-

mal auch in Gestalt des A.bruders Antérōs und unter Umdeutung der antiken Repräsentation wechselseitiger Zuneigung – A.s Bogen zerbricht [18. 1758–1767]. In dieselbe Richtung weisen Darstellungen der Bestrafung A.s, so auf dem Frontispiz zu J. B. Fulgosi's Buch *Anteros* (1496): A. ist mit verbundenen Augen einen Baum gefesselt, dessen Zweige Mittel gegen das sinnliche Begehren – Enthaltbarkeit, Gebet, Ehe, Arbeit – symbolisieren, während die zerbrochenen Waffen am Boden liegen und ihre Wirkung durch eine teuflische Personifikation der *Mors Aeterna* (»ewiger Tod«) verdeutlicht wird, die eine kleine, ins Herz getroffene Seele packt [35. 171, Abb. 95]. Auch auf anderen Bildern tritt A. zusammen mit dem Tod auf: Sie gehen gemeinsam auf die Jagd und verwechseln, beide blind, dabei ihre Waffen, so daß nun die Alten zur Liebe, die Jungen zum Sterben verdammt sind. In einer Variante, die ein Holzschnitt aus Alcians *Emblemata* von 1534 zeigt, stiehlt der Tod dem schlafenden A. tückisch die Pfeile [35. 169f., Abb. 102, 104]. Den Kontext religiöser Frömmigkeit evokiert ein Stich dem 1631 publizierten Werk *Un Père Capucin – Les Emblèmes d'Amour divin et humain ensemble*, wenn die göttliche Liebe, ein mit Aureole versehener Putto, und die irdische, in A. verkörperte Liebe um die Wette nach Herzen angeln [35. 171. Abb. 103]. Eine große Variationsbreite hinsichtlich der A.figurationen und ihrer Handlungsrollen entwickeln die Emblembücher des 17. Jh. – etwa D. Heinsius' *Quaeris quid sit Amor* (1601 und 1606/07) –, die oft ausschließlich der Phänomenologie der Liebe gewidmet sind [11].

Die Malerei der ital. Renaissance stellt A. in mythol.-allegorischen Szenen v.a. im Horizont neuplatonischer Erkenntnistheorie dar. So sind A. und Venus (Aphrodite) in S. Botticellis philosophischem Sinnbild *Primavera* (1478, Florenz, Uffizien) komplementäre Mächte, deren Zusammenspiel Schönheitsliebe und Seelenaufstieg initiiert. In Tizians *Himmliche und irdische Liebe* (1515, Rom, Galleria Borghese) steht A., wohl in vermittelnder Funktion, zwischen zwei Frauenfiguren, die auch als Verkörperung von Sinneslust und idealer Schönheit gedeutet worden sind. Auf dem ebenfalls von Tizian geschaffenen Gemälde *Die Blendung Amors* (um 1565, Rom, Galleria Borghese) lauscht eine gekrönte Venus dem Rat des sehenden A., während sie zugleich einer anderen A.figur eine Binde vor die Augen legt. Die beiden A.knaben dürften hier Intellekt und Begehrensvermögen repräsentieren, die, sich wechselseitig ergänzend, nach Pico della Mirandola eine Annäherung an das göttliche Mysterium ermöglichen [45. 142; 165–176; 96–98]. Die Neigung, die Verführungsgewalt A.s in philosophischen Allegorien zu reflektieren, setzt sich in der Bildtradition fort. Im Zentrum von J. da Pontormos Bild *Venus und Amor* (um 1533,

Florenz, Galleria dell'Accademia), das, nach einem Entwurf Michelangelos gemalt, zahlreiche Nachahmungen angeregt hat, steht der Kuß der beiden Liebesgötter; in der linken Bildhälfte sind rätselhafte Gegenstände zu sehen: Vom Fuß einer mit Rosen gefüllten Vase hängen an rosafarbenem Band zwei Masken, darunter liegt, halb von einem Tuch verborgen, die Statuette eines Jünglings, dessen Gesten Schmerz und Todesnähe indizieren.

Ähnlich enigmatisch sind zwei Gemälde A. Bronzinos, *Venus, Amor und die Eifersucht* (1550, Budapest, Museum der Bildenden Künste) und *Allegorie mit Venus und Cupido* (1545, London, National Gallery), wo A. als schöner Jüngling Venus umfängt, während er in zahlreichen Bildern L. Cranachs d.Ä. spielerisch in Puttengestalt erscheint: Meist ist der kleine Liebesgott dort, einen Pfeil in der Hand oder den Bogen angelegt, Attribut und Begleiter der Venus (Aphrodite). In der Variante *Amor als Honigdieb* schaut er, eine Wabe in der Hand und von Bienen umschwärmt, weinend zu seiner Mutter auf, ein ursprünglich hellenistisches Motiv (Theokr. 19), wonach Venus den von einer Biene gestochenen Sohn lachend über die großen Wunden seiner eigenen winzigen Waffen belehrt. Neuplatonische Konzepte bilden den Hintergrund für Cranachs Gemälde *Der sehende Amor* (um 1530, Philadelphia, Museum of Art), das die Verwandlung von Verblendung zu geistiger Erkenntnis zeigt: A. ist in dem Moment dargestellt, als er sich die Binde von den Augen zieht, also sehend wird, wobei die transitorische Haltung des kleinen Flügelswesens zugleich Aufstieg und – in Reminiszenz an christl. Anschauungsformen einer Befreiung von Grabesbinden – die Auferstehung der Seele impliziert.

War der fleischliche A. seit der ma. Ikonographie v.a. durch seine Blindheit gekennzeichnet, bietet sich seit dem 15. Jh. in einer Reihe von Bildern in schöner, erotischer Körperlichkeit dar. Parmigianino malt mit *Der bogenschnitzende Amor* (1531/34, Wien, Kunsthistorisches Museum) einen androgynen geflügelten Knaben, der, den Blick auf den Betrachter gerichtet, mit einem auf Kronos' Sichel anspielenden Messer aus einem Stab den Bogen schnitzt. Zwischen seinen auf zwei Folianten aufgestützten Beinen fixiert ein kleinerer A. ebenfalls den Betrachter, während er ein Mädchen zwingen sucht, den großen A. zu berühren. Provokativ und übermütig stellt der halb-wüchsige Knabe auf Caravaggios Gemälde *Der irdische Amor* (vgl. Abb. 3) seine Nacktheit aus. An den Schultern trägt er mächtige dunkle Flügel; mit herausfordernder Geste hält er zwei Pfeile in der Faust, von denen der eine an der Fiederung rot, der andere schwarz ist. Zu seinen Füßen sind Bücher, Musikinstrumente, ein Winkelmaß, Lorbeer und Teile einer Rüstung zu sehen. Sie weisen ihn als Sieger über Künste und Wis-



Abb. 3: Caravaggio, Der irdische Amor (Amor als Sieger), Öl auf Leinwand, 1601/02. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

senschaften aus, wobei ihm der Himmelsglobus, dessen blaue bestirnte Kugel hinter seinem Schenkel zu sehen ist, eine kosmische Dimension verleiht [37].

Ein programmatisches Gegenbild entwirft G. Baglione mit den zwei Fassungen des *Himmlichen Amor* (1602, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini; Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), wenn ein hochgewachsener Jüngling, dessen Flügel sich wie ein Strahlenkranz öffnen, seinen tödlichen Flammenpfeil auf den nackt am Boden liegenden irdischen A. richtet, dessen Wesen in dem faunsohri-gen Teufel links im Bild gespiegelt ist. Der Bildaufbau korrespondiert der Pose des Erzengels Michael, den Baglione und sein Konkurrent O. Gentileschi zeitgleich für die Ausstattung röm. Kirchen gemalt hatten [37. 16–22]. Den Überschneidungsbereich zu religiösen Darstellungen markiert auch G. L. Berninis berühmte Marmorskulptur *Die Ekstase der Heiligen Theresia von Avila* (ca. 1644, Rom, S. Maria della Vittoria), die den Moment der gnadenhaften Verzückerung, der *unio mystica*, in erotische Ausdrucksformen kleidet: Mit goldenem Pfeil, Symbol der tödlich-erlösenden Liebe Gottes, steht ein schöner, lächelnder Engel/A. dicht über der Heiligen.

In Barock und Rokoko löst sich A. zunehmend dem philosophisch-theologischen Kontext und wird einem überaus beliebten, oft rein dekorativen Bildmotiv: Er begleitet die sinnlich-schöne Venus, assistiert ihr beim Bad oder bei der Toilette, hält Spiegel, Schmuck oder Blumengirlanden. Oft tritt in der Vielzahl kleiner Amoretten auf, die dem Gesamtbild zusätzlich Charme und Grazie leihen. Sie lächeln, lugen verschmitzt unter Tüchern hervor, necken und jagen einander, streuen Rosen und umschwärmen antike Götter und Heroen. Dabei sind sie – in A. Watteaus *Einschiffung nach Kythera* (1718/19, Berlin, Schloß Charlottenburg) oder F. Bouchers *Triumph der Venus* (1740, Stockholm, Nationalmuseum) – kaum mehr von den kleinen Engelsputten zu unterscheiden, die seit dem 17. Jh. die süddt., österr. und ital. Kirchenräume bevölkern. A.s Handlungsrollen können jedoch auch eine bestimmte Liebesauffassung reflektieren, so in Bouchers wohl für Madame Pompadours Schloß Bellevue geschaffenen frivolen-erotischen Bild *Venus entwarfint Amor* (1751, Privatsammlung), das vielleicht eine Veränderung im Verhältnis zwischen Mätresse und König hin zu einer Kultur der Freundschaft andeutet. In gräzisiertem Stil gehalten sind dagegen E. Bouchardons Skulptur *Amor fertigt sich einen Bogen aus der Keule des Herkules* (1739, Paris, Louvre) oder J.-B. Greuzes Gemälde *Votivgabe an Amor* (1767, London, Wallace Collection), auf dem eine junge Frau in flehender Geste vor einer kleinen, auf einem Sockel angebrachten A.statue kniet. Diese Darstellungsart weist auf die Fülle klassizistischer Skulpturen und Reliefs voraus, von denen nur exemplarisch B. Thorvaldsens *Amor triumphans* (1814, Wien, Rathaus) genannt sei.

B.3.3. Musik, Singspiele, Tanz

A. tritt als handelnde oder im Gesang evozierte Figur seit Ende des 16. Jh. im höfisch-mythol. Festspiel und in der frühen, oft von der Pastorale angeregten Oper auf. O. Rinuccinis Libretto *Dafne*, das – von J. Peri 1598 und später von M. da Gagliano vertont – den Stoff Ovids *Metamorphosen* entlehnt, läßt auf Apollons Kampf gegen den Drachen Python den Streit mit A. folgen. Beleidigung und Rache A.s werden nicht szenisch, sondern in der Wechselrede mit Venus dargestellt, während der Chor die universale Macht des Liebesgottes besingt und vom Schicksal des unglücklich liebenden Narkissos erzählt. In Gaglianos Oper *La Flora* (1628), die allegorisch und in heraldischen Elementen auf Florenz verweist, ist A. Movens des dramatischen Geschehens: Er weigert sich, die Liebe zwischen dem Windgott Zephyr und der Erdnymphe Chloris zu entfachen, aus der – den Sternen des Himmels analog – nach Jupiters Ratschluß die

Blumen der Erde hervorgehen sollen. Venus und Merkur (Hermes) stehlen A. die Waffen, woraufhin dieser zornig aus dem Hades die Eifersucht ruft, die Zephyr vertreibt, so daß das Land, von Stürmen heimgesucht, verödet. Nach der Versöhnung A.s kehrt Zephyr zurück, Blumen sprießen, von der Musenquelle Hippokrene benetzt.

Eine wichtige Rolle im Rahmen höfischer Repräsentationskultur übernimmt A. in der engl. Masque. In B. Jonsons *Love Restored* (1612), das die Vorwürfe gegen die opulenten Feste und die Verschwendungssucht des Hofes reflektiert, täuscht Plutus, der Gott des Geldes und des Geizes, als A. verkleidet vor, Liebe zu handeln. Schließlich erscheint A. selbst und benennt die von den Masken allegorisch dargestellten Tugenden einer guten Regierung. Insbes. unter Charles I., der die Liebe ins Zentrum seiner Panegyrik stellt, nimmt die Masque die A.figur auf. Jonsons *Love's Triumph through Callipolis* (1631) beginnt mit einer grotesken Pantomime falscher Liebesauffassungen, der in feierlichem Tableau Charles als heroisch Liebender gegenübersteht und, von den personifizierten Eigenschaften der wahren Liebe umgeben, als hohes Vorbild gepriesen wird. Die Mysterien des Königtums ruft W. Davenant in *The Temple of Love* (1635) auf, wenn der Herrscher in neuplatonischer Deutung als Sinnbild irdischer und als Teil kosmischer Ordnung erscheint. Davenants *The Triumphs of the Prince d'Amour* inszeniert ein Jahr später einen Maskentanz mit röm. Kämpfern, die A. belehrt, daß ihre Rüstung gegen seine Pfeile wirkungslos sei [40. 81, 113f., 124]. Auch die veränderte politische Situation unter O. Cromwell spiegelt sich in der A.figur: Die nun als »moral representation« bezeichnete Masque *Cupid and Death* (1653, J. Shirley, M. Locke, Ch. Gibbons) entlehnt ihren – auch in der Emblemik prominenten (s. o. B.3.2.) – Stoff in moraldidaktischer Absicht Äsops Fabel, die von den eines Nachts vertauschten Pfeilen von A. und Tod handelt [40. 202].

In den frz. Hofballetten unter Ludwig XIV. tritt A. meist als Überwinder negativer Mächte auf und stiftet Verfeinerung und Kultur. Bedeutung gewinnt hier auch der Psyche-Mythos, an dem der Code der galanten Liebe durchgespielt wird. So versuchen in I. de Benserades und J.-B. Lullys *Ballet royal de Psyché* (1656) die allegorischen Figuren Discorde, Tristesse, Crainte und Jalousie vergeblich, in A.s Palast einzudringen.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur, Philosophie und Psychoanalyse

Um 1800, auch im Kontext der Romantik, greifen einzelne Autoren auf vorliegende A.deutungen und E.philosopheme zurück. So wandelt F. Hölderlin in *Hyperions Jugend* den Geburtsmythos des E. aus Platons

Sympósion (s. o. B.1.1.) dahingehend ab, daß Póros und Penia für die ins Unendliche erhebende geistige Sphäre und die Erfahrung individueller Defizienz stehen. Die Liebe entfaltet die Spannung zwischen den gegenstrebigem Kräften und sucht sie aufzuheben [26. 90f.]. In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* treten E., Sophia und Fabel als Personifikationen der poetischen Vorstellungskraft auf; mit der Hochzeit von E. und Freya hebt schließlich ein Goldenes Zeitalter an, dessen Bestand der Friedenherrscher E. garantiert [26. 92]. G. Leopardi widmet A. in den *Canti* zwei Canzonen: *Il pensiero dominante* spricht in kreisenden Paraphrasen vom arkanen, göttlichen Wesen A.s, der in der Seele herrscht und – obgleich als Täuschung und Illusion erkannt – der Vanitas des Lebens ein Vorstellungsbild nicht-irdischer Schönheit entgegenhält. In *Amore e Morte* begleitet der Knabe A. ein bezauberndes Mädchen; es figuriert den Tod, A. ist ihr Bruder. Der Liebesaffekt ruft im Herzen die Todessehnsucht wach, das allegorische Geschwisterpaar schenkt dem Menschen im Irdischen Trost, wobei Leopardis Konzeption keine jenseitige Hoffnung impliziert. Die Todesfiguration steht auch im Zentrum von Ch. Baudelaires Gedicht *L'Amour et le crâne*, das als Ekphrasie einer Bildvorlage des ausgehenden 16. Jh., H. Goltzius' Stich *Quis evadet?*, angelegt ist. A. thront auf dem Schädel der Menschheit und bläst spielerisch-heiter Seifenblasen in die Luft; die schillernden, fragilen Kugeln zerplatzen im leichten Aufstieg – Metapher für das monströse Wirken A.s, der, wie es in der letzten Strophe heißt, Hirn, Fleisch und Blut des Ich zersetzt.

Während A. bis ins 19. Jh. – als Anschauungsbild und Reflexionsfigur im Überschneidungsbereich von Ethik, Erkenntnis- bzw. Subjekttheorie und Ästhetik situiert – ein breites Interpretationsspektrum aufweist [31], verliert er in der Moderne des 20. Jh. zunehmend an Bedeutung. Erotik, sexuelles Begehren und die Phänomenologie der Liebe werden nur noch selten in der mythol. oder allegorischen Figur A.s konturiert, sondern in der Psychoanalyse und in Körper- und Genderdiskursen neu bestimmt, das mit ihnen verbundene Imaginäre mit anderen Darstellungsmitteln inszeniert. Anders als Th. Mann, der in seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912) den vom Protagonisten Aschenbach geliebten Knaben platonisierend zu einem Bild idealer Schönheit und Psychagogen überhöht, greift S. Freud den Begriff E. im Platonverweis, etwa in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), zwar noch auf; er lehnt jedoch dessen Stilisierung einer kultur- und kunstschaffenden Größe zugunsten der Profilierung triebhaft-libidinöser Kräfte ab, für die der Surrealismus neue, wirkmächtige Bilder erfinden wird. Dabei kommt in der Folge wiederum zu Allegorisationen, wenn G. Bataille in seinem gegen das Primat der Ratio gerichteten Buch *Les larmes d'Eros*

(1961) sexuelle Transgression und die dadurch erreichte Ekstase und Nichtung des Subjekts affirmiert, C. E. Gadda hingegen in *Eros e Priapo* (1967) die Anspielung auf myth. Figuren zu einer psychokritischen Analyse des ital. Faschismus und seiner fanatischen Vergötterung des Duce einsetzt.

Die Nennung E./A.s in der Literatur wird im Laufe des 20. Jh. zunehmend zu einem Spiel mit Erwartungshorizonten, wofür als aktuelles Beispiel H.-U. Treichels Roman *Der indische Amor* (2002) genannt sei, der lediglich im Titel eine lange Deutungstradition aufruft. Das Verfahren, in Zitaten, Anspielungen und über eine Reihung ähnlicher oder differenter Referenzsysteme von der Liebe zu sprechen, transformiert R. Barthes in den *Fragments d'un discours amoureux* in ein autoreflexives Spiel: »Der dis-cursus der Liebe ist nicht dialektisch; er wechselt wie ein immerwährender Kalender, wie eine Enzyklopädie der affektiven Kultur« [3. 20].

B.4.2. Bildende Kunst

In den Porzellanmanufakturen des 18. und 19. Jh. beginnt die Karriere A.s als kitschige Nippfigur oder pastellfarbenedes, liebliches Dekor. Eine ähnliche Darstellungsart charakterisiert die Malerei der frz. *École néogrecque*, die nach anakreontischer Manier kleine A.figuren bei unterschiedlichen Handlungen zeigt, oder die spätere akademische Salonkunst, so etwa W. Bouguereaus 1888 entstandenes Gemälde *Amor mit Schmetterling*. Kritik erfährt die Tendenz, das sexuelle Begehren in der Pathosformel kindlich-unschuldiger Zärtlichkeit zu verniedlichen, in F. Goyas *Caprichos*: Das 19. Blatt *Todos caeran* greift das nach einem 1759 in Stabiae gefundenen röm. Wandbild gestaltete Motiv *Verkaufserin* *Eroten* auf, das u. a. in seiner klassizistischen Adaption durch J. M. Vien (1763, Fontainebleau, Musée national du château) bekannt geworden ist. Während Vien eine Frau zeigt, die kleine Liebesgötter ihrem Korb hervorlugen läßt und einen Putto an den Flügeln emporhält, werden bei Goya skurrile Vogelwesen mit Männerköpfen von ihrem sirenenartigen weiblichen Pendant angezogen. Am Boden sitzen Prostituierte oder Kupplerinnen, pfählen die Opfer auf obszöne Weise und bereiten sich ihr Mahl.

Eine komplexe Reflexion setzt P. Cézannes *Stillleben mit Gipsfigur* ins Bild (vgl. Abb. 4). Eindringlich ist der Kontrast zwischen dem warm getönten Raum sowie dem Grün, Gelb, Rot und Orange der Früchte – Äpfel und Zwiebeln – und dem Gipsabguß, der an manchen Stellen schwach-farbige Reflexe zurückzuwerfen scheint. Die Darstellung operiert mit Reminiszenzen an A. als Naturmacht oder als Allegorie des pastoralen Idylls. Obgleich die Statuette verstümmelt



Abb. 4: Paul Cézanne, Stilleben mit Gipsfigur (Cupido), Öl auf Papier, 1895. London, Courtauld Institute of Art.

ist, suggerieren Haltung und Körperdrehung doch eine gleichsam im Augenblick eingefrorene Energie.

Cézannes Gemälde markiert einen vorläufigen Endpunkt der bildkünstlerischen A.rezeption, auf den ungeheure Verbreitung der Figur durch technische Reproduktionen folgt. Die dadurch eingeleitete Trivialisierung und Banalisierung tradierter Vorstellungsbilder verhindert, daß A. für grundsätzlich neue Bedeutungsfelder erschlossen werden kann. So wird er im 20. und 21. Jh. zu einer der beliebtesten Kitschfiguren. Er ziert als Putto Taschen, Bettwäsche oder Tassen und entfaltet seine Allgegenwart – als Anhänger, Anstecknadel oder auf Valentingrußkarten, wo er manchmal auch auf einem riesigen roten Herzen thront – nun in der Popikonographie.

B.4.3. Film

L. Visconti zieht in *Morte a Venezia* (Italien 1971), einer Adaption von Th. Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, Renaissancedarstellungen des sinnlichen A.knaben als Vorlage für den Geliebten Tazio heran, um in Referenz auf platonistische Vorstellungen die tödliche Faszination körperlicher Schönheit zu evozieren. Hier ordnet sich auch die Schlussszene ein, in der Tazio vor dem Hintergrund des abendlich schimmernden Meeres die Funktion des Psychopomp übernimmt. Im Film kommt es jedoch kaum zu eigenständigen Re-

zeptionsformen. Mögliche Orte A.s werden in der Regel von Verführungsszenen oder Inszenierungen des nackten Körpers besetzt, manchmal im Übergang zur Pornographie. Das Zusammenspiel von Sexualität und Gewalt in A. reflektiert P.P. Pasolinis *Il fiore delle mille e una notte* (Frankreich/Italien 1974), wo der Bogenschütze im Zentrum einer obszönen Deflorationszene steht. Ein triviales Nachbild der einstigen Allmacht A.s entwirft die dt. TV-Seifenoper *Zwei Engel für Amor*. Kim jobbt im Café Engel, als eine barocke Marmorstatue des kleinen Liebesgottes plötzlich zu sprechen beginnt; von seiner Mutter ist A. wegen Faulheit in die Skulptur verbannt. Bald wird er jedoch zum Berater, der Kim und den Schauspieler Max zu Experten in Liebesdingen macht.

→ Aphrodite; Psyche

Forschungsliteratur

- [1] W.-D. ALBERT, Darstellungen des Eros in Unteritalien, 1979 [2] B. ANDREAE/G. KOCH (Hrsg.), Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1–3, 1995–1999 [3] R. BARTHES, Fragmente einer Sprache der Liebe, 1990 [4] M. BERNSEN, Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca, 2001 [5] U. BITTRICH, Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie. Mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen, 2005 [6] N. BLANC/F. GURY, Art. Amor/Cupido, in: LIMC 3.1, 1986, 952–1049 [7] E. BURCK, Amor bei Plautus und Propertius, in: E. Burck, Vom Menschenbild in der römischen Literatur, hrsg. v. E. Lefèvre 1966, 45–66 [8] C. CALAME, The Poetics of Eros in Ancient Greece, 1999 [9] CH. DEMPSEY, Inventing the Renaissance Putto, 2001 [10] H. DÖHL, Der Eros des Lysipp. Frühhellenistische Erosen, 1968 [11] Dutch Love Emblems of the 17th Century. Emblem Project Utrecht (<http://emblems.let.uu.nl/index.html>) [12] S. FASCE, Eros. La figura e il culto, 1977 [13] W. FAUTH, Cupido cruciatur, in: Grazer Beiträge 2, 1974, 39–60 [14] H. FLIEDNER, Amor und Cupido. Untersuchungen über den römischen Liebesgott, 1974 [15] A. FURTWÄNGLER, Eros in der Vasenmalerei, 1874 [16] S. GRAMATZKI, Von Amor zu Eros. Die ästhetisch-soteriologische Funktionalisierung der Liebe bei Michelangelo Buonarroti, in: M. Moog-Grünwald (Hrsg.), Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems, 2006, 73–98 [17] A. GREIFENHAGEN, Griechische Erosen, 1957 [18] HENKEL/SCHÖNE, 1967 [19] A. HERMARY/H. CASSIMATIS/R. VOLKOMMER, Art. Eros, in: LIMC 3.1, 1986, 850–942 [20] N. HOLZBERG, Die römische Liebeslegie, 2001 [21] H.R. JAUSS, Allegoresis, Remythisierung und Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter, in: M. Fuhrmann (Hrsg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, 1971, 187–209 [22] A. KABLITZ, Petrarcas Lyrik des Selbstverlusts. Zur Kanzone RVF Nr. 360, mit einer Geschichte der christlichen Semantik des Eros, in: R. L. Fetz (Hrsg.), Geschichte und Vorgeschichte moderner Subjektivität, 1998, 567–611 [23] M. KERN, Art. Amor/Cupido, in: LaG-MA, 2003, 61–69 [24] M. KRUSE, Das Porträt der Geliebten und Amor pictori. Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards

- Amours de Cassandre, in: A. Kablitz/U. Schulz-Buschhaus (Hrsg.), Literarhistorische Begegnungen, 1993, 197–212 [25] F. LASSERRE, La figure d'Eros dans la poésie grecque, 1946 [26] M.-Ch. LEITGEB, Art. Eros/Amor, in: L. Walther (Hrsg.), Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon, 2004, 86–93 [27] A. LESKY, Vom Eros der Hellenen, 1976 [28] S. MALATRAIT, Die Amor-Motive. Ihre Rezeption, Gestaltung und Funktion in der frz. Renaissancelyrik, 1999 [29] G. MATHIEU-CASTELLANI (Hrsg.), Eros Baroque. Anthologie de la poésie amoureuse baroque, 1979 [30] F. MATZ, Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeiten-sarkophag Badminton-New York, 1958 [31] M. MOOG-GRÜNEWALD (Hrsg.), Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne, 2006 [32] G. NICCOLI, Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance, 1989 [33] J. OVERBECK (Hrsg.), Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen, 1868 [34] E. PANOFKY, Die Renaissance der europäischen Kunst, 1979 [35] E. PANOFKY, Der blinde Amor, in: E. Panofsky, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst

- der Renaissance, 1980, 153–202 [36] J. ROBERT, Konrad Celtis und das Projekt deutscher Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich, 2003 [37] H. RÖTTGEN, Caravaggio. Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe, 1992 [38] D. RUHE, Le dieu d'amours avec paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung des Amor in Spätantike und Mittelalter, 1974 [39] R. SCHNELL, Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur, 1987 [40] G. SCHOLZ, Tanzfeste der Könige. Die englische Court Masque im Spiegel der europäischen Kulturgeschichte, 2005 [41] R. STETTNER, Die illustrierten Prudentiushandschriften, 1895 (Tafelband 1905) [42] R. STILLERS, Mythologische Poetik in der Dichtung Giovan Battista Marinis, in: S. Jüttner (Hrsg.), Mythos und Text, 1997, 1–17 [43] R. STUVERAS, Le putto dans l'art romain, 1969 [44] T. TINKLE, Medieval Venuses and Cupids. Sexuality, Hermeneutics and English Poetry, 1996 [45] E. WIND, Heidenische Mysterien in der Renaissance, 1981.

Bettina Full (Bamberg)

Europa

(Εὐρώπη, lat. Europa)

A. Mythos

E. gilt als Tochter des Phoinix (Hom. Il. 14,321; Hes. cat. fr. 141 MW; Bakchyl. 17,31; Palaiphatos 15; Mosch. 2,7) oder des Agenor (Ov. met. 2,858; Diod. 5,78,1; Hyg. fab. 155,2; 178,1), des Königs von Sidon oder Tyros, und der Telephassa (Mosch. 2,42; Apollod. 3,2) bzw. der Kassiopeia, Argiope oder Tyro [2.8f.]. Sie wird durch Zeus/Jupiter in Stiergestalt – bzw. von einem in Zeus' Auftrag handelnden Stier (Akusilaos von Argos, FGrH F 29) – von Phöniziens Ufern nach Kreta entführt und gebiert dort nach Vereinigung mit diesem die Söhne Minos, Rhadamanthys und, späteren Quellen zufolge, Sarpedon (Hes. cat. fr. 141 MW; Bakchyl. fr. 10 SM; Hyg. fab. 106), mit dem sie nach Lykien auswandert (Hdt. 4,45,5, mit 1,173,2). Nach mythogr. Tradition wird E. auf Kreta mit König Asterios (bzw. Asterion) verheiratet, der die Söhne aufzucht und ihnen sein Reich vermacht (Hes. cat. fr. 140 MW; Apollod. 3,5; Diod. 4,60,2–3). Apollonios Rhodios (4,1643) erzählt, Zeus habe E. den ehernen Talos als Wächter für Kreta geschenkt. Die Insel war Hauptstätte der kultischen Verehrung E.s, bes. Gortyn, wo die Vereinigung unter einer Palme stattgefunden haben soll [2.44f.]. Die Verstärkungs- (Katasterismen)literatur, über die der Mythos, entleert und mit neuer Symbolik befrachtet, noch in der heutigen Sternzeichenmode [23] fortlebt, deutet den Stier des Tierkreises als E.s Stier (Astromythos); vgl. nach Ps.-Eratosthenes' sog. *Katasterismoi* (14) Hygins astronomisch-mythol. Werk (Hyg. astr. 2,21), die Scholien zu Arats *Phainomena* (Sch. Arat. 167 p. 328,25 Maass) sowie die zur Aratübersetzung des Germanicus (Sch. Germ. 174 p. 135,20 Br.).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Allgemeines

In der *Ilias* (Hom. Il. 14,321f.) vorausgesetzt, ist der E.mythos schon in der frühgriech. Literatur ein beliebtes Sujet. Eumelos wird ein Epos *Eurōpē* zugeschrieben (Schol. Hom. Il. 6,131 Dindorf). Stesichoros (fr. 195 PMGF; Schol. Eur. Phoen. 670) und Simonides (fr. 195 PMGF) sollen ebenfalls je ein gleichnamiges Werk verfasst haben; auch Bakchylides (fr. 10 SM = Schol. A (B) Il. 12,292) behandelte den Stoff ausführ-

lich lyrisch. Aus der tragischen Dichtung ist ein Ausschnitt aus Aischylos' *Káres* (TrGF 3F99) tradiert, der an E.s Auswanderung nach Lykien anknüpft (E. erwartet Nachricht von Sarpedon).

Erhaltene literarische Darstellungen gibt es erst ab dem Hellenismus (z. B. Mosch. 2; Hor. carm. 3,27,25–76; Ov. met. 2,836–3,2; Ov. fast. 5,607–618; Ach. Tat. 1,1,2–13; Lukian. D. Mar. 15; Nonn. Dion. 1,46–137; 1,321–361). Sie variieren den Mythos, je nach Bezugsrahmen und Schwerpunktsetzung, in verschiedener Ausführlichkeit. Weitverbreitet waren in der gesamten Antike auch bildkünstlerische Darstellungen; Metopen, Vasenmalerei, Terrakotten, Wandmalerei, Mosaiken, Reliefvasen, Schildbänder, Bronzespiegel u. a. zeigen E. entweder während der Seepassage (auf bzw. neben dem über die Wogen eilenden Stier) oder (nachklassisch) vor der Fahrt: mit Gespielen während der Annäherung des Stiers. Abbildungen der Vereinigung sind nicht tradiert. Zwar diskutiert die Forschung Münzen aus Gortyn (430–300 v. Chr.) [2.49f.], die auf der Rückseite einen Stier, auf der Vorderseite eine weibliche Figur auf einem Baum [17.18, fig. 7] zeigen – bald allein, bald in Begleitung eines kleinen Vogels oder Adlers (vgl. Aphrodite), den sie ihren Schoß preßt (vgl. Leda) [Zahn in: 15.57f.] –, aber eine Deutung auf E. muß fraglich bleiben. Auf unsicheren Zuschreibungen – z. B. ist nicht jede Stierreiterin E. – beruhen auch die divergierenden Angaben zur Anzahl der erhaltenen E.darstellungen: über 150 (ohne Münzen) [2.47] bzw. über 225 [26.67–92]. Den bislang frühesten Beleg einer als E. identifizierten Stierreiterin liefert ein Fragment eines boiotischen Reliefpithos (frühes 7. Jh. v. Chr., Paris, Cab. Méd. 3003) [Romualdi in: 18.41, fig. 1].

B.1.2. Literatur

Moschos' *Epyllion Eurōpē* (Mitte 2. Jh. v. Chr.) [1] [6.26–42] und Ovids Darstellungen (als Verwandlungssage in den *Metamorphosen*, als *katasterismós* in den *Fasti*) [6.47–52] haben die E.rezeption bes. geprägt. Im *Epyllion* ist E. ganz in hellenistischem Geist naiv dargestellt; ihr zu glauben, sie werde ungerne entführt, fällt ihrer Klage (Mosch. 2,146–148) schwer. Nicht minder einflussreich war die – weniger breit, doch ausführlich dargestellte – Verführungsszene in Ovids Verwandlungsbuch. Die darin geschilderte Annäherung an Stier und E. wird durch die Verse in Ovids *Fasti* über die Seepassage ergänzt. Ob Ovid Mo-

schos benutzt hat, wird kontrovers diskutiert [1.23–26]; etliche Gemeinsamkeiten, sofern nicht als mythogr. Allgemeingut aufzufassen, lassen Abhängigkeit vermuten. Freilich gibt es Abweichungen; z. B. ist bei Ovid Agenor E.s Vater, ihre Geschichte mit der von Kadmos verbunden und der Stier weiß.

Das Vorliegende in längeren Darstellungen erfindungsreich umgeformt haben auch Horaz, Achilleus Tatios, Lukian und Nonnos; knappe pointenorientierte Bezüge finden sich bei den Epigrammatikern (vgl. z. B. Anth. Pal. 5,14; 5,109; 5,257; 9,453; Anth. Lat. 14; 143; 144) und im Pantomimos der Kaiserzeit (Belege u. a. bei Lukian. Salt. 49; Arnob. 7,33; Sidon. carm. 23,281f.). Horazens Propemptikon (Hor. carm. 3,27) an Galatea besteht etwa zur Hälfte einer pathetischen Rede E.s, in der sich diese auf Kreta heftige Vorwürfe macht, väterliches Haus und Land schamlos verlassen zu haben. Venus' (Aphrodite) anschließende Replik hat den gleichen Zweck wie Zeus' tröstende Worte bei Moschos, mit denen sich der Entführer infolge der Klage E.s enthüllt: Sie führt die heitere Lösung der scheinbar aussichtslosen Situation vor Augen; E. erfährt, sie sei nun Gattin Jupiters, ihren Namen werde ein ganzer Erdteil erhalten. Achilleus Tatios' griech. Roman wird durch die Beschreibung (Ekphrasis) eines E.bildes in Sidon eröffnet, die wohl v. a. von bildlichen Darstellungen der Zeit beeinflusst ist, aber auch auf Moschos verweisende literarische Reminiszenzen enthält (Ach. Tat. 1,1,12; vgl. Mosch. 2,129f.). An mindestens zwei Stellen schimmert Moschos' Schilderung auch bei Lukian durch, der den Mythos in Form eines humorvollen Windgöttergesprächs erzählt (Lukian. D. Mar. 15,3; vgl. Mosch. 2,115 und 2,120ff.). Nonnos ahmt E.s Rede aus Moschos in seiner E.erzählung am Anfang der *Dionysiaká* nach, und übernimmt im weiteren Werk mehrere Wendungen wörtlich (Nonn. Dion. 1,334; vgl. Mosch. 2,45; 16,90 = 2,49; 23,141 = 2,148 u. a.). Von den Epigrammen diene als Beispiel ein Vierzeiler des Antipatros von Thessalonike, der die myth. Prinzessin spielerisch mit einer Prostituierten in eins setzt: Dirnchen E., für eine Drachme zu haben, betreibe Aufwand für ihre Freier, Zeus habe sich unnötig gemüht (Anth. Pal. 5,109).

Verknüpfungen mit anderen Mythen und Sagen begegnen zuerst bei Herodot, der sich hinsichtlich der bis heute viel diskutierten Ableitung des etymologisch umstrittenen Namens [2.43f.]; [Milani in: 20.31–37]; [Wattel-de-Croizant in: 20.21–28] des Erdteils Europa von dem der phönizischen Prinzessin skeptisch zeigt (Hdt. 4,45). Er deutet z. B. E.s Raub als Folge der Verschleppung der argolischen Io durch die Phönizier, d. h. als Vergeltungsschlag der Griechen im Perserkonflikt. Medeias Raub habe diesen verstärkt, schließlich sei Helena entführt worden (Hdt. 1,1–4;

zum Kettenmotiv vgl. Lykophr. 1283–1368; Stat. Ach. 2,72–79). Auch die Koppelung der Erzählung von E. mit der von Kadmos (später bei Apollod. 3,2–5 und Hyg. fab. 178) findet sich zuerst bei Hdt. 4,147,4 (mit 2,49,3).

B.1.3. Bildende Kunst

Die ältesten archäologischen Belege zeigen eine E., deren Ausdruck und Haltung von strenger Verhaltensweise sind. Erotische Allusionen scheinen zu fehlen; sie finden sich häufiger ab dem 4. Jh. v. Chr. Die Kaiserzeit favorisiert den Typus der nackten, sich dem Stier anschmiegenden E. Wie die hellenistische Literatur scheinen die Abbildungen ab dieser Zeit deutlich machen zu wollen, daß E. in den Raub einwilligt. Hinweis hierauf erteilen Gewand (bzw. Nacktheit) und Haltung E.s, häufig sind dem Geschehen ein Eros oder mehrere in der Luft schwebende Erosen, gelegentlich Gottheiten wie Aphrodite oder Pan hinzugefügt. Direktere Darstellungen der Liebeshematik bleiben selten.

Die früheste vollständig erhaltene Darstellung bildet eine Metope in Selinunt [17.10, fig. 1] (vgl. Abb. 1): E. im Peplos sitzt aufrecht auf dem nach rechts übers Meer eilenden Stier, die Beine parallel dem Bildbetrachter zugewandt, sich mit der Rechten am linken Horn des Stiers festhaltend. Dessen laufende Bewegung ist für die ganze Folgezeit ikonogra-



Abb. 1: Europa auf dem Stier, Metope des Tempels Y der Akropolis von Selinunt, 580–560 v. Chr. Palermo, Museo Regionale.

phisch maßgebend (wobei die Bewegungsrichtung beliebig ist). Ab 500 v. Chr. variiert E.s Position: Als beliebtes Sujet der rotfigurigen Vasenmalerei wird sie auch neben dem Stier herlaufend oder -schwebend abgebildet, wobei sie sich gewöhnlich mit einer Hand an einem Horn, gelegentlich am Tierrücken festhält; die andere Hand ruht anfangs auf diesem, später hält sie oft einen Gewandzipfel. Kanonisch bleibt bis ins 4. Jh. v. Chr. E.s vollständige Bekleidung. Von da an wird sie oft nackt, entweder in gestreckter Haltung neben dem Stier, von ihm getrennt, schwebend oder sich an ihn schmiegend abgebildet. Bei letzterem Typus (häufig auf plastischen Lekythoi der 2. Hälfte des 4. Jh.) sind E.s Beine meist gekreuzt, ein Arm ist um den Stierhals gelegt, die andere Hand hält das hinter Kopf und Rücken sich bauschende Gewand.

Noch verspielter sind Darstellungen im Hellenismus, der die Typen des 4. Jh. weiterentwickelt, und in der Kaiserzeit, in der E.darstellungen eine neue Blüte erfahren. E.s Haltung wird durch die Jahrhunderte kontinuierlich freier. Aus dem schon im 4. Jh. v. Chr. lockeren transparenten Gewand, das oft eine Brust frei läßt, wird – zunächst nur gelegentlich (im 2. Jh. v. Chr. zuerst auf Münzen aus Knossos, Gortyn und Sidon), später häufiger (in der Kaiserzeit in allen Kunstgattungen) – ein sich hoch über E.s Kopf wölbender, von ihr mit beiden Händen gehaltener Schleier. Dieser dürfte Verweis auf das Spiel des Windes mit dem sich bauschenden Gewand sein, kann aber auch als Brautschleier gedeutet werden, zumal wenn er, wie auf einem Mosaik im Museum von Sparta (um 300 n. Chr.), von zwei Erosen gehalten wird. Freilich ist eine solche Deutung nicht sicher, mögen auch direktere Liebesdarstellungen der Kaiserzeit sie nahelegen; z. B. ein Mosaik aus Mrikeb-Thala (3. Viertel 4. Jh.; heute Algiers, Nationalmuseum), das E. nackt mit hoch über dem Kopf sich wölbendem Schleier auf dem Stier zeigt (davor ein Eros): Sie umfaßt mit einem Arm den Hals des Stiers, der ihr seinen Kopf mit geöffnetem Maul und herausgestreckter Zunge senkrecht entgegenreckt [34. 166, Nr. 265; Tafel 26,2].

Neu ist in der Kaiserzeit auch die später (s. u. B.2.2. und B.3.2.) beliebte Einbeziehung der E. am Strand nacheilenden Gespielinnen in die Komposition; Annäherungsszene und Seepassage werden hierdurch dynamisch verbunden, z. B. auf verlorenen Wandgemälden der Domus Aurea und dem Nasoniergrabmal bei Rom [26. 83, Nr. 127 und 128]. Auf einem Mosaik aus Praeneste (1. Jh. n. Chr., jetzt Oldenburg, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte [34. 162, Nr. 243]), bewegen sich zwei Nymphen und fünf Mädchen vom Ufer auf einen bärtigen Mann im Hintergrund zu (eventuell E.s Vater); E. auf dem Stier, in der erhobenen Rechten einen Gewandzipfel, dreht dem Bildbetrachter den Rücken zu.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Allgemeines

Spätestens seit Varro (Varro ant.hum. 1 frg. Agahd) fällt der E.mythos als eines der *Iovis adulteria* (Jupiters Seitensprünge; Zeus) – schon Hom.II. 14,315–28 listet E. als eine von vielen Geliebten auf – unter die philosophische Götterkritik. Die christl. Apologeten greifen diese im Streit mit den Heiden auf, wobei sie zusätzlich gern rationalistische Argumente ins Feld führen. Häufig rekurren sie auf E. – namentlich oder in Allusion – in Verbindung mit anderen Jugendschönheiten, zu deren Eroberung Zeus sich verwandelte (Affärenkataloge). Da die Nachfolger der Kirchenschriftsteller mit den moralischen Wertungen die rhetorischen Mittel der Herabsetzung übernehmen, dient E. auch im MA als Beispiel für die moralische Verwerflichkeit heidnischen Irrglaubens. Am christl. Bezugshorizont ausgerichtet ist fernerhin das Gros der ma. Rezeptionen, die über einen toposartigen Rekurs hinausgehen. Nacherzählungen, Übersetzungen und (einem in der Regel klerikalen Deutungsrahmen verpflichtete) Kommentare überwiegen hierbei vor eigenständigen literarischen Versionen der E.erzählung; Bearbeitungen, die – meist in großer Nähe zu Ovid – eine individuelle Lesart des Raubs vorlegen, nehmen erst um die Wende 17. Nz. zu. Hier bestimmt die Deutung der Geschichte E.s als Hinwendung der Seele zu Gott nach dem *Ovide moralisé* auch K. van Manders wirkungsmächtige *Wilegghingh op den Metamorphosis* (Haarlem 1604, Bl. 21).

B.2.2. Literatur

Zu den vielen christl. Verfassern der Spätantike, die Zeus' lüsternes Verhalten als Beweis gegen seine wahre Göttlichkeit anführen, zählt Laktanz. Sein Leserkreis besteht aus gebildeten Heiden, denen er die Augen für die christl. Philosophie und Weisheit öffnen will. E.s Raub kommt im 1. Buch der *Divinae Institutiones* vor (Lact.inst. 1,11,19), wo zur Darstellung des Monotheismus als der einzig vernünftigen Glaubensmöglichkeit alterprobt Argumentationsweisen dienen, u. a. die philosophische Mythendeutung nach Euhemeros, die sich an der Unwahrscheinlichkeit der Mythen stieß und diese als literarische Verbrämungen realer Ereignisse dekuvierte. Laktanz bezeichnet die Götter als Erfindung – die Dichter hätten eigentlich von Menschen gesprochen und den Geschehnissen »poeticus color« (»poetische Färbung«) verliehen – und bezweifelt Jupiters Wandlungen rationalistisch: Er deutet das Gold bei Danaë als Verführungsmittel, den Adler bei Ganymedes und den Stier bei E. je als »Zeichen« des Entführungsschiffes (zum Stier als *insigne* vgl.

schon Lykophr. 1298 f.). Weitere Bezüge auf E., meist im Rahmen abschätziger Äußerungen zum heidnischen Irrglauben, finden sich von der Apologie des Aristoteles (9,7) und von Tatians *Oratio ad Graecos* (33) bis ins 11. Jh., z. B. in der *Vita et passio sanctae Christinae* (1273A) des Erzbischofs Alfano von Salerno. Noch das 13. Jh. kennt derartige Rekurse in christl.-apologetischer Tradition, vgl. z. B. Otto von Freising, *Laubacher Barlaam* (11096). In Rudolfs von Ems *Weltchronik* (3235) erscheint E. als Göttin, welche die Heiden aufgrund von Torheit und verderblichem Wirken des Teufels glaubten.

Im 14. Jh. wird das Motiv mittels Allegorie auf die scholastische Dogmatik des MA zugeschnitten. Der *Ovide moralisé* (2,4959–5138) deutet Zeus' Verwandlung im Sinne der Menschwerdung Christi: Der Allmächtige sei hinab nach Sidon und Tyros, d. h. in die irdische Welt, gestiegen, habe sich mit dem Anschein eines Rindes, d. h. der Menschheit, bedeckt, die er sehr geliebt habe, daß er Passion und Tod ertragen habe; am dritten Tage sei er auferstanden, in sein Reich, d. h. den Himmel, zurückgekehrt, und habe seine Menschlichkeit mit seiner Göttlichkeit fortgetragen, die im Paradies ewig herrschen werde. Ähnliche Analogien zur christl. Heilslehre enthält P. Bersuire *Ovidius moralizatus* (= *Reductorium morale* 15,2–15) [14. 29 f.]; [22. 68 f.].

Neben die Moralisierung des E.mythos tritt im 14. Jh. seine rationalistische Auslegung. Auf der Folie der Darstellungen der *Mythographi Vaticani* legt sie historisierende Lesarten vor, die von theologischer Allegorese Abstand nehmen: G. Boccaccio z. B. übernimmt eine dort (2,76 f.) tradierte Version des Raubs in *Genealogie deorum gentilium* (2,62) und bezieht sich auf E. im Kadmos-Kapitel von *De casibus virorum illustrium*. Im E.kapitel von *De claris mulieribus* erteilt er Rat für das Verhalten junger Mädchen beim Spaziergang, nachdem Jupiter zum »Gewaltmenschen« erklärt hat, der E. mit Schmeichelworten an den Strand gelockt und dann auf seinem mit einem Stiersymbol geschmückten Schiff entführt habe. Mit der Deutung des Stiers als Schiffszeichen schließt er sich der mythogr. Tradition an, die über Fulg. myth. 1,20 auf Herodot zurückgeht (s. o. Laktanz; vgl. auch die chronikalischen Einordnungen des Raubs durch Eusebios im *Chronicon* des Hieronymus [2. 42]), sowie der *Chronographia* des Iohannes Malalas (2,7 p. 22 f. Thurn), die schildert, wie der Kreterkönig »Tauros« (zum Namen vgl. schon Palaiphatos 15) E. und andere Beute verschleppt habe. Boccaccios Einfluß tritt ferner in Christines de Pizan *Le Livre de la Cité des dames* 2,61 (1405) zutage, wo E. unter den tugendhaften Frauen erscheint: E. »erlangte Berühmtheit, da Jupiter sie liebte, und sie verlieh einem Erddrittel ihren Namen«. Durch die *Origines* des Isidor von Sevilla (14,4,1) wurde diese

(im Altertum entgegen herodoteischer Skepsis gängige) Ableitung des Erdteilnamens in ma. Schulbüchern, von dort in spätere Etymologien zur Erklärung der geographischen Bezeichnung »Europa« übernommen und fand Niederschlag in poetischen Werken v. a. der Renaissance [Guthmüller in: 20. 155–162], in der E. auch als politische Allegorie [Grosset in: 20. 179–182]; [Beck in: 20. 183–192] fungierte.

Eine Brückenstellung zwischen MA und Renaissance nimmt im 15. Jh. die Bildgehalt der Erzählung orientierte Rezeption H. Baudes in *Dictz moraulx pour faire tapisserie* (1,1–16) ein [11. 37–40]: Jupiter verbeugt sich in Stiergestalt nach *maniere cointe* vor E. wie vor einer angebeteten Dame, bevor es zu Umarmung, Kuß, Schwängerung und Geburt des Sohns Minos kommt. Bis dahin gestalten Dichter das *adulterium* (Ehebruch) nicht ohne sittliches Sicherheitsnetz; die E.rekurse Dantes im *Paradiso* von *La Divina Commedia* (27,82–84) und Boccaccios in *L'Amorosa visione* (16,52–69) z. B. heben den Prozeß der Läuterung der irdischen zur himmlischen Liebe hervor. Vor neuplatonischem Hintergrund zu verstehen sind A. Polizianos *Stanze per la Giostra* 1,105; 106 (1475/78), die ein E.relief Eingangstor des Venuspalastes schildern; eine weitere Ekphrasie über einen Eingang enthält die *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) von F. Colonna (s. u. B.3.2.) unter der Überschrift *INTRATO ALQUANTO POLIPILO NELLA DESCRIPTA PORTA*. In der frühnl. Emblematik und Ikonologie folgt das Thema ab 1556 zumeist P. Valerianos *Hieroglyphica* (59,41): E. als »anima« (Seele), die der Stier (Körper) durch die See (irdische Welt) fortträgt und die auf das verlassene Land (Gott/Schöpfer) zurückblickt, wird durch den *circulus Platoni* veranlaßt, zur Betrachtung Gottes zurückzukehren.

B.2.3. Bildende Kunst

Darstellungen E.s dem MA enthalten vereinzelt Bildelemente von Rezeptionsketten, die in die Spätantike und Antike zurückreichen (Typengleichheit). Auf einem Hochrelief in Triest (Anfang 6. Jh., Museo civico di Storia ed Arte) nähert sich E. dem Stier auf der Wiese, ein Amor zieht ihn Schwanz [30. 289 ff. mit Abb. 7]; [32. Tafel 26, Nr. 82]. Letztes Motiv findet sich bereits auf einem Mosaik in Lullingstone (Kent, *in situ*, um 330 n. Chr.; vgl. Robertson 85 Nr. 162), wo der hintere von zwei die Hauptgruppe umgebenden Amoren den Stier am Schwanz zieht (vgl. die Mosaiken von Sparta und Mrikeb-Thala, s. o. B.1.2.). An das Gemälde aus dem Nasoniergrabmal (s. o. B.1.2.) erinnert der Typ »E. auf dem Stier übers Meer, links zwei Begleiterinnen« auf der Elfenbeinplatte eines Kastens (10. Jh.) in London (Victoria and Albert Museum), an das Mosaik Palustrina (s. o. B.1.2.) die Haltung der dem Betrachter



Abb. 2: Europa, Handschriftenminiatur ■ ■ ■ »Les Métamorphoses« (lat. Text ■ ■ ■ Ovid, Übersetzung von Chrétien Legouais), um 1385. Bibliothèque municipale de Lyon.

den Rücken zuwendenden E. auf der Rückseite desselben Kastens [33. 185, Plate 59, fig. 246/247].

Drei bei E.s Abfahrt am Ufer zurückbleibende Gespielinnen, die der Hauptgruppe (E. auf dem Stier) übers Meer nachsehen, zeigt die Illustration einer Lyoneser *Ovide moralisé*-Handschrift (vgl. Abb. 2) [16. Plate 4, fig. 15]; [Friedrich in: 15. 218–220]. Miniaturen zu Übertragungen des E.mythos in christl. Korrespondenzerzählungen entstehen im MA in großer Zahl [Bierschenk in: 15. 64–73]; [10]; ■ ■ ■ lassen sich von Anfang an drei wirkungsmächtige Typen unterscheiden: der »Lyoneser« Typ; der Typ, der E. sich umblickend und an einem Horn sich festhaltend auf einem (zumeist) weißen Stier darstellt; und der Typ, der simultan verschiedene Phasen des Geschehens zeigt [9. 17–26]. Daneben gibt ■ ■ ■ zahlreiche Illustration ■ ■ ■ zu Texten, die in der rationalistischen Boccaccio-tradition (s. o. B.2.1.) stehen [12. 379]. Vom frühen 15. Jh. an wird der Raub überdies in bildliche Zusammenhänge gestellt, in denen er Gleichnis menschlicher Erlebnisfähigkeit ist und emotionale Befindlichkeiten ■ ■ ■ Entführer und Entführter beleuchtet werden [12. 380–383]. Gelegentlich fungiert die Erzählung als *exemplum voluptatis* (»Exempel der Lusternheit«) [9. 75–78].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Allgemeines

Die Wende zum 16. Jh. ist mit Z. Rossos nicht christl. kommentierter Ovidausgabe (Venedig 1497), die erstmals einen Holzschnitt zum Raub enthält, für die literarische Transformation des E.mythos in die

Nz. die entscheidende Schaltstelle. Fortan stehen kommentierende Ovidtexte wie auch selbständige poetische Bezüge auf E. unter dem Zeichen einer Renaissance des Körpers. Christl.-hermeneutische Überformungen nehmen ab. Die spätant. und ma. Wendung zur Sittlichkeit wird teils verbunden mit, teils ersetzt durch eine Wendung ■ ■ ■ Sinnlichkeit, die von Lust an poetischer Neuformung und subtiler Allusion getragen ist: E.s Raub ist vielverwendetes Motiv eines mythol. Inventars, dessen sich Dichter und Künstler zur Ausschmückung ihrer Werke oder zur Demonstration von Gelehrsamkeit und Artikulation diesseitszentrierter Sehnsüchte bedienen. Zur Darstellung kommen Macht, Wucht, Zügellosigkeit der Liebe, Erotik, Laszivität: E. auf dem Stier wird in friedlich-bukolische wie auch schwärmerisch-überspannte Bilder von Verlockung und Verführung gebannt.

B.3.2. Literatur

Mit der Wendung zur Sinnlichkeit entstehen im 16. Jh. mehrere Gedichtübertragungen v. a. nach Moschos (z. B. J. A. de Baif, *Le Ravissement d'Europe*, 1552) und Ovid (z. B. C. Marot, *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, 1556; Buch 2 zuerst 1543), ferner illustrierte Nachdichtungen unter Gattungsvariation [8]; [18. 224; 230; 242]. Als gelehrte Allusion erscheint E. in Sonetten und Madrigalen von Pléiadedichtern: zur Frühlingsevokation *qua* Verweis auf das Sternbild Stier in J. Du Bellays *Le grand flambeau* (in: *L'Olive*, 1549), zur Lobpreisung der Schönheit einer angebeteten Dame in P. Ronsards Madrigal 3 (1575) und zur Artikulation von Liebeswünschen durch Solidarisierung des lyrischen Ichs mit Jupiter in Ronsards Sonnet 41 ■ ■ ■ *Les Amours* (1553) [11. 43–54]. Zu den vielen weiteren lyrisch-sinnlichen Perspektivierungen des Raubs Ende des 16./Anfang des 17. Jh. zählen Ph. Desportes' *Stances* (1581) ■ ■ ■ *Diverses Amours*, und F. Lope de Vegas *De Europa y Jupiter* (Sonett 87) ■ ■ ■ *Rimas* (1602).

Wie das Sonett von F. Tristan L'Hermite, *Le Ravissement d'Europe* (1633, aus *Les Amours et autres poésies choisies*) sind für die travestierenden Um- und Überschreibungen des Mythos im 17. Jh. zwei Gedichte I. de Benserades repräsentativ: *Jupiter ■ ■ ■ Taureau* in *Rondeaux choisis* (1676) sowie *Pour l'enlèvement d'Europe* (vor 1691) in *Annales poétiques* (1782). Sie richten sich gegen moralisch verbrämte Allegorisieren von Mythen und setzen sich von vorangehenden sentimentalischen Dichtungen ab. Diese Tendenz setzt sich auf breiter Linie fort: Während des Zeitalters der Aufklärung wird E. zumeist ironisch distanziert betrachtet, nachdem ihre Figur zunächst eine Theatralisierung erfährt, wie in der »Comédie héroïque« *Europe* von J. Desmarests de

Saint-Sorlin (1643), in der E. als Königin und zugleich als personifizierte geographische Einheit erscheint. Bemerkbar macht sich hier E.s politische Perspektivierung als den übrigen Kontinenten überlegener Erdteil (s. u. B.4.2.) – eine Sichtweise, die sich im 16. Jh. vor dem Hintergrund kolonialer Ansprüche entwickelte und im Dreißigjährigen Krieg um die Vorherrschaft in Europa ausprägte [Luchinat in: 18. 119–124].

Ab Ende des 18. Jh. findet der Überschwang, mit dem zuvor Dramatiker den E.stoff gestalteteten – vgl. z. B. die Dreieckskonstellation: *Jupiter – menschlicher Rivale – E.* in A. L. Le Bruns Tragödie *Europe* (1712) –, vermehrt in der Lyrik Ausdruck. Bes. gern greifen Dichter frz. Herkunft den Stoff auf. Der 12. Gesang des *Avril* in J.-A. Rouchers Dichtung *Les Mois* (1779) evokiert den Frühling nach Art der ant. Katasterismentliteratur im astronomischen Erscheinungsbild Stier. P. D. Échouard Lebruns Ode *Europe* (vor 1807) läßt E. als Ahnin der frz. Könige in Erscheinung treten. L.-H. Bouilhets Sonett *Europe* (vor 1869) bindet den Raub in Reflexionen über das menschliche Dasein ein; ■ ■ ■ liest den Stier als ewigen Lauf der Zeit, der E. mit sich fortreibt. In A. Rimbauds Versen *Soleil et chair* 4 (1869/71) erstirbt die nackte E. während der Seefahrt im göttlichen Kuß des Zeus. Und C. M. R. Leconte de Lisle Neudichtung *L'Enlèvement d'Européia* (1894), u. a. ■ ■ ■ Moschos orientiert, gestaltet E. als Kunstfigur, gespiegelt in Naturbildern und symbolträchtigen Farben, um Ursprünglichkeit und Göttlichkeit ■ ■ ■ evokieren; hinter scheinbar trunkenen Schwärmerei macht sich hier das disziplinierte Ringen um Kontrolle der Form und ein interesseloses Schönes geltend; der Rezeptionsmodus erinnert bei allen poetologischen Divergenzen ■ ■ ■ A. Chénier, der den Mythos ein Jahrhundert zuvor gemäß seinem literarischen Programm der *imitation inventrice* nach Moschos in *L'Enlèvement d'Europe* in *Bucoliques* 6 nachschuf [Brunel in: 20. 317–330]. Mit Komik und ironischer Distanz indessen schreiben im selben Zeitraum dt.- und engl.sprachige Dichter wie G. E. Lessing, H. Heine, G. A. Bürger, L. Sterne, W. S. Landor, W. B. Yeats den Raub fort und um [22. 132–148].

B.3.3. Bildende Kunst

Die antikisierenden Holzschnitte und Kupferstiche ■ ■ ■ E. [15. 109–114], die sich seit Ende des 15. Jh. in illustrierten *Metamorphosen*-Ausgaben finden [10] – von der gleichen Zeit ■ ■ ■ läßt sich die Kenntnis ant. E.darstellungen nachweisen [12. 385–388] –, haben auf die nachfolgenden E.darstellungen großen Einfluß. Dieser zeigt sich in den noch im 18. Jh. ■ ■ ■ den in großer Zahl produzierten bebilderten Ovideditionen [5. 769] sowie auch außerhalb der *Metamorphosen*-Illu-

stration, v. a. in Malerei, Bildhauerei [Krahn in: 15. 89–107] und Kunstgewerbe: E. auf (bzw. mit) dem Stier ist populäres Motiv zur Dekoration von Geschirr und Interieur, von Majolikakeramik der Renaissance [Hausmann in: 15. 76–88]; [18. 237–240] über Tafelgeräte aus edlen Materialien wie Silber, Elfenbein, Email und Porzellan im Barock [Bursche in: 15. 144–152] bis hin zum Kunsthandwerk des 18. Jh., etwa Uhren [Lauterbach in: 15. 161 f.]. Während Darstellungen im Kunstgewerbe nördlich der Alpen schwieriger, wird der Raub durch Malerei und Bildhauerei bes. häufig in Italien gestaltet [18. 61–118]. Zu den bekanntesten Gemälden zählen: Tintoretto, *Europa sul toro* (um 1540, Modena, Galleria Estense [18. 221]); P. Veronese, *Mito di Europa* (um 1578–1580, Rom, Pinacoteca Capitolina [18. 229]); G. Tiepolo, *Mito di Europa* (um 1720–1722, Venedig, Galleria dell'Accademia [18. 306]). In den Niederlanden entstehen im 17. Jh. u. a. Gemälde von Rembrandt [15. 133, fig. 141. 282] und P. P. Rubens [18. 253].

Von den drei (in den Miniaturen der Ovidmoralisationen) im 14. Jh. ausgeprägten Typen (s. o. B.2.2.) überwiegt – vor dem Typ der sich umblickenden, ■ ■ ■ einem Horn sich festhaltenden E. [12. 388–390] und den mehrszelligen Darstellungen [12. 396–403] – der »Lyoneser« Typ, bei dem E.s Gespielinnen dieser nach der Abreise übers Meer nachblicken. Häufig ist dieser Typ schon im 16. Jh. durch mehrere der Antike entlehnte Bildelemente erweitert (s. o. B.1.2.): Auf D. Beccafumis Gemälde *Giove rapisce Europa* (um 1512, Siena, Sammlung Guarini del Taja [29. 67, Tafel 3]) richten schwebende Erosen ihre Pfeile auf E., während der Stier von Zeus mit Fackel geführt wird; auf einem Gemälde von Tizian (um 1559–1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum [Wiebel in: 26. 49; Abb. 20]) begleitet zudem ein auf einem Fischreitender Amor die rücklings auf dem Stier liegende E.

Thematisch eingebundene Raubdarstellungen finden sich zudem in Bildprogrammen und als Pendants; z. B. in *Metamorphosen*-Zyklen in Raumausstattungen von bzw. für Villen [12. 407 f.], u. a. auf Gobelins (berühmt ist eine Wandteppichserie nach S. Vouet, 17. Jh. [15. Abb. 18, 42–44, 156]). Seit den Holzschnitten der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) F. Colonnas [Wiebel in: 28. 44; 46. Abb. 12–16], worin E. in einem Triumphzug mit weiteren Geliebten Jupiters (Leda, Danaë, Semele) den Triumph der Liebesmacht vorführt, kommt der Raub im Kontext der Götterliebeschaft vor [15. 24], z. B. in Tapiseriefolgen des 17. und 18. Jh. (Frankreich) [Lauterbach in: 15. 159–161]. Bezüge zum myth. Raub – zumeist durch Integration des Stiers ins Bildprogramm [12. 413]; [Huber-Rebenich in: 20. 25, 330 ff., 339 ff., 356 ff., 361, 367 ff.] – finden sich fernerhin unter den vielfältigen Darstellungen des Erdteils Europa vom 16.–18. Jh. [Krutisch

in: 15. 166–180]. Die Hervorhebung des Primats E.s ist spätestens seit C. Ripas *Iconologia* (1595) [Krutisch in: 15. 174f.] programmatisch. A. Mercators *Atlas* (1595) deutet den Stier als Verkörperung von »Sitten und Eigenart der Europäer« [27. 23].

B.3.4. Musik und Tanz

Im 17. und 18. Jh. betritt E. singend und tanzend die Bühne [24]. Dramatik und Pathos, Humor und Heiterkeit fügen sich in Opern und Pantomimen zu einer spezifischen Komik zusammen, die noch in Werken wie *Die Entführung der Prinzessin Europa* (1816) ■■■ K. Meisl (Musik: W. Müller) und der an Tanz- und Spieleinlagen reichen *Europa* (1914) von G. Kaiser fortwirkt. Aus dem 17. Jh. datieren die Opern *Europa rapita da Giove* (Bologna 1623) von O. Vernizzi und *Il ratto d'Europa* (Parma 1653) von F. Manelli sowie das komische Maskenspiel *The Rape of Europa by Jupiter* (London 1694) von P.-A. Motteux (Musik: J. Eccles). Im 18. Jh. entstehen Pantomimen, u. a. *Jupiter and Europa* von R. Leveridge, Cobston und J.E. Galliard (London 1723), *A New Dramatic Entertainment Called The Royal Chace, or Merlin's Cave* von E. Phillips (London 1736) sowie das Ballett *L'Enlèvement d'Europe* von J.B. Rochefort (Paris 1776).

Aus den 1720er Jahren stammen mehrere *Europe* betitelte Kantaten (meist anonymen Librettisten), z. B. von F. C. de Blamont (1723) und M. P. de Montclair (um 1728). J.-B. Rousseaus von N. Bernier vertonte Kantate (erschienen wohl 1723) ist ein besonderes Zeitdokument, da sie mit der Inszenierung einer vernünftig argumentierenden, rhetorisch geschickten E. auf die moderne Gesellschaft vorausweist, in der Geschlechtergleichheit angestrebt wird: Frau und Mann, Mensch und Gott treten einander zu paritätischem Meinungs austausch gegenüber. Schauplatz ist das Ufer nach der Landung; die Handlung setzt im Moment der Rückverwandlung Jupiters ein, der sich E. zu erkennen gibt und Liebe und Ruhm zu teilen anbietet. E., skeptisch, kontert mit Standesunterschieden, bis Jupiter sie mit dem Argument, Liebe entspringe der Egalität, vom Bund überzeugt [11. 66–75]. Von 1785 stammt das Lied *Jupiter un jour ■■■ fureur. L'Amour en cachon* aus einer nicht identifizierten Publikation (Paris: Chez Bignon).

Daß Mailands Opernhaus Alla Scala 2004 nach Umbauarbeiten mit einer Neuinszenierung des Drama per musica *Europa riconosciuta* (1778) von A. Salieri (Libretto: M. Verazi) [Quetin in: 20. 341–352] wiedereröffnet wurde, dürfte auch als Beweis der Aktualität des Stoffes im 21. Jh. ■■■ verstehen sein.

B.4. Moderne

B.4.1. Allgemeines

Über die Moderne, die E. in ihre vielfältigen Kämpfe und deren Überwindung integriert [17. 109–180], findet der Mythos vom Raub seinen Weg in die Alltagskultur der Gegenwart (Briefmarken, Münzen, Comic, Kinder- und Jugendliteratur). Er ist Schlagwort in Presse, Radio, Fernsehen, Internet, begegnet in Parodie und Karikatur [Rabier in: 20. 201–209]. Häufig steht die Figur E. für Europas Ursprung, während ihre Reise (Sinn-)Bild für Abschied, Umorientierung, Neubeginn ist. Der Rückgriff auf die myth. Figur impliziert das Ringen um ein Verständnis des europ. Erbes, auch aktuelle Ereignisse und Gedanken zu Europas politischer Zukunft finden ihren Reflex. Zudem dient der Mythos der Thematisierung des Geschlechterverhältnisses [22. 203; 212–214; 220]. Aus E.s Raub, nach 1945 zunächst als Gewalttat perhorresziert, werden nach und nach neue Aspekte, ■■■ auch Momente der »Selbstbestimmung« und der »listigen Neugier auf das völlig Fremde« herausgelesen [7. 144–146].

B.4.2. Literatur

Wie zögerlich sich bei aller Zunahme weiblicher Autonomie die Emanzipation der Prinzessin aus der Rolle der glücklichen Braut vollzieht, dokumentieren mehrere Texte nicht nur männlicher Verfasser aus dem ersten Viertel des 20. Jh.: z. B. C. Goll, *Der Neger Jupiter raubt Europa* (1926) und G. Kaiser, *Europa* (1914). Sie inszenieren eine E., die ihr Glück nicht in sich selbst sucht, sondern ■■■ der Vereinigung mit dem kraftvollen männlichen Gegenpol ■■■ gewinnen meint. In W. Plomers Gedicht *Europa. Two Abductions* (1927; überarbeitet in *Three Abductions*, 1929) springt E. kurz nach Erscheinen des Besuchers wie eine willige Braut auf den Stier Rücken. In R. Humphries' Versen *Europa* (1928) sehnt sich E. nach einem Wilden mit Stiernäcken, den sie in einem Schiffskapitän findet, und O. St. J. Gogartys Gedicht *Europa and the Bull* (in: *Satires et Facetiae*, 1933) erzählt vom freudigen Lachen der Jungfrau auf dem Rücken des animalischen Entführers.

Nach politischen Bedenken hinsichtlich der Bedeutung von E.s Raub für ein neues Reich, ausgedrückt z. B. in einem Gedicht O. E. Mandelstams in *Stikhotvorenii* (1922), das in dt. Übersetzung (*Tristia*, 1993) mit »Den rosa Schaum der Müdigkeit« anhebt, und J. R. Bechers »Fabel« *Stier und Stachelschwein* (1943) ist die Gewalt, die der – und damit dem – Europa im Kampf um die Weltmacht zugefügt wird, wiederholt Thema der DDR-Literatur, z. B. in J. Bobrowskis *Europa* (1950/52). Mit dem Verlust des Glaubens ■■■ den

Mythos der willig Entführten geht einher, daß dramatische Bearbeitungen des Stoffes nach 1945 ■■■ raren Ausnahmen werden. Häufiger begegnet E. in prosaischen Um- und Überschreibungen ihrer Geschichte, ■■■ z. B. zu Beginn von R. Calassos Roman *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988). In der Lyrik erstarrt der Raub ab Mitte der 1950er Jahre sukzessive zum Topos: Dekontextualisiert werden E. und der Stier jeweils zu schwer entzifferbaren Chiffren und als solche in (gelegentlich höchst kryptische) Impressionen eingefügt; vgl. z. B. W. Lehmann, *Überlebender Tag* (1954), R. Hagelstange, *Denkmal für den Unbekannten Stier* (1972), D. E. Dunn, *Europa's Lover* (1982).

Ab Mitte der 1980er Jahre steigt die Anzahl der E.literatinnen. Nach den Gedichten *Europa erinnert* von D. Nick und *Europas Stier* von G. Fussenegger (beide 1986) eröffnet F. Mayröckers »Europa-Rede« während der *Himmel in Purpurfächern ertönt* (1993) eine Reihe unterschiedlichster Rekurse. Die Anthologie *Nach Europa* (1993) versammelt Texte von Autorinnen, die, wie die myth. E., von einem an einen anderen Ort versetzt wurden und E.s Geschichte aus dieser Perspektive neu schreiben: »die Geschichte eines Verschwindens: der Wirklichkeit im Begriff, der Frau in der Rolle, der Wahrheit im Exempel« (ebd. 6). In G. Steinwachs' Text *Europa* ist E. im performativen Sinne durchbuchstabiert, lebende Sprache; das Ich des Texts setzt der Sprache des Rituals und der Gedächtnislosigkeit, die sich in der myth. Schlachtung des Stiers artikuliert, elementar erfahrene, erlebte Sprache entgegen, die Welt erschafft. In Z. Çiraks Zyklus *12 Texte* ist E. Nicht-Zuhause, Fremde; der Mythos erscheint als Geschichte einer Vergewaltigung. In Z. Gahses *Sammlung in der Sammlung* tritt E. als liebeshungrige Alte auf, die zerfällt; E. sei eine Ansammlung von Vielfalt, heißt es, eine »Sammlung voller Falten«, die sich sammeln und mit sich selbst einig werden müsse. Der Text erscheint zwölf Jahre später umgearbeitet unter dem Titel *Eine Sammlung in Instabile Texte. Zu zweit* (2005).

B.4.3. Bildende Kunst und Musik

In der Bildkunst des 19. Jh. taucht E.s Raub nur gelegentlich auf. Nach romantischen Gestaltungen u. a. von J. H. Füssli [28. 200f.], A. L. Girodet-Trioson [18. 324] und C. Blechen [28. 202f.] findet sich das Motiv in der zweiten Jahrhunderthälfte z. B. bei B. Genelli [18. 325] und mehrfach bei G. Moreau [28. 56–60, 210–224], dessen Arbeiten die bis dahin vorherrschende Bildtypologie verabschieden. Prägen seit dem Rokoko kanonisierte Bildkonstanten (schöne königliche Frau auf bzw. mit herrlichem weißen Stier) die Darstellungen, beginnt nun ein ästhetisches und intellektuelles Spiel mit dem Mythos, zumal im Kon-

text der erotisierenden Frauendarstellung der 1890er Jahre. In der Zeitschrift *Jugend* (1897) erscheint E. z. B. als verführerische Eva; der Stier sinkt vor ihr auf die Knie [15. 188, Abb. 189].

In den Folgejahrzehnten werden im Zuge der »Dämonisierung des Weibes« ■■■ E.s Begegnung mit dem Stier Momente des Triebhaft-Vitalistischen abgelesen; Erregung, Wollust und Begehren von Tier und Frau stehen im Vordergrund der literarischen wie der bildkünstlerischen Gestaltungen, ■■■ z. B. in Arbeiten von L. Corinth [28. 242f.] und P. Franck [15. 192, Abb. 194]. In Frankreich arbeiten an der Thematik u. a. A. Lhote [28. 250f.], H. Matisse [Létoublon in: 21. 169–175] und P. Picasso (Verknüpfung mit dem Mythos von Minotaurus/Pasiphaë) [Chevalier in: 21. 163–167]; [Létoublon in: 21. 169–175]. Im selben Zeitraum – v. a. in und nach dem Zweiten Weltkrieg, während Europas Balanceakt am Rande des Abgrunds – dient das Raubmotiv für politische Aussagen [Kampmeyer-Käding in: 15. 194–197] [28. 87–89]; [17. 132–139], etwa um eine unverschuldet hilflose Lage zum Ausdruck zu bringen. M. Beckmanns Aquarell *Der Raub der Europa* (1933, Bielefeld, Privatbesitz) zeigt E. mit von Schmerz verzerrtem Gesicht auf dem Rücken des Stieres liegend [28. 252f.];



Abb. 3: Johannes Grützke, Europa auf dem Stier, auf der Mauer balancierend. Vorwärts oder Rückwärts, 1976, Berlin, Galerie im Museum Haus am Checkpoint Charlie.

die Geraubte ist unschwer als Sinnbild des wehrlosen, leidenden Kontinents erkennbar. Zugleich muß E., mit idealen Qualitäten ausgestattet, im Dritten Reich für nationalsozialistische Propagandazwecke erhalten [28. 88 f., 131–137, 420 f., 432 f.].

In den 1950er Jahren, als sich u. a. G. Marcks [15. 214 f.]; [28. 274–283] und H. Geibel [15. 215 f.]; [28. 272 f.] intensiv mit dem Raub beschäftigen, erlebt E. eine Renaissance in der dt. Bildhauerei. Bevor ab 1980 die Zahl der Darstellungen auch in der Malerei stark ansteigt [28. 310–337]; [17. 144 f., 162–166], entstehen in den 1960er und 1970er Jahren nur wenige Werke zu E., z. B. 1974 zwei Skulpturen des russ. Bildhauers V. Sidur [28. 294 f.]; [17. 143] und 1976 der Entwurf für ein Fresko ■■■ Berliner Grenzübergang Friedrichstraße von J. Grützke, der E. auf dem Stier auf der Mauer balancierend zeigt (vgl. Abb. 3) [28. 308 f.]. Wie H. Erhardt in den Versen *Zeus* (1969) pointiert zum Ausdruck bringt, waren die Bemühungen der Nachkriegszeit um die europ. Einigung fruchtlos geblieben.

Ganz anders sieht die politische Lage ■■■ Ende des 20. Jh. aus: Die Europadiskussion der Jahrtausendwende visiert eine politisch-wirtschaftliche Union im Sinne eines Staatenverbundes an, wie ihn das Bundesverfassungsgericht im Maastricht-Urteil von 1993 ins Auge gefaßt hat. Mit Blick auf den Euro – die griech. Zwei-Euro-Münze zeigt ab 2002 E. auf dem Stier [17. 108] (vgl. Abb. 4) – kommt ■ v. a. in den Informationsmedien zu einer Explosion von Referenzen auf E., u. a. durch die Karikaturisten [Rapier in: 21. 205 f.], denen Stier und Prinzessin (seit Ende des 19. Jh. [28. 346–395]) zur Zuspitzung vielfältiger politischer Aussagen dienen [Soiné in: 28. 76–83]. »E. auf dem Stier« fungiert als formales Motiv, Versatzstück oder Bildzitat, das, indem es die – entleerten – myth. Elemente »E.« und »Stier« selbst nicht mehr versteht, die eigene Proliferation zuallererst ermöglicht.

Auf die Europapolitik der Zeit zielt auch der *Euro-Song* (1997) des Duos Sonnenschirm. Auf je eigene



Abb. 4: Griechische Zwei-Euro-Münze (Rückseite).

Weise ins Komische zogen den E.stoff u. a. schon (wie in der Tradition der musikalischen Bearbeitung gang und gäbe; s. o. B.3.3.) die »Opéra minute« *L'Enlèvement d'Europe* (1927) von D. Milhaud und H. Hoppener [24], die »Opera buffa« *Europa ontvoerd* (1950) von K. Albert und J. Weterings und die »Oper in einem Bild« *Europa und der Stier* (1986) von H. Jörns und R. Schneider. Das kabarettistische Duo behandelt das »Bild voll griechischer Eutotik: Europa reitend auf dem Stier« mit beißendem Spott: Europa gilt als »Kontinent«, der von »alten Mythen [...] stets satt und unzufrieden« zehrt. Das »Bild« der reitenden E. wird als »potente Sexualexotik/In Abendländischer Manier« bespöttelt. Und der Stier endet, wie in H. Müllers *Ajax ■■■ Beispiel* (1994), trotz BSE-Skandal im Schlachthaus [22. 219 f.].

→ *Eros; Zeus*

Forschungsliteratur

- [1] W. BÜHLER, Die Europa des Moschos, 1960
 [2] W. BÜHLER, Europa. Ein Überblick über die Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst, 1968
 [3] J. CHANCE, Medieval Mythography. From Roman North Africa ■ the School of Chartres, A. D. 433–1177, 1994
 [4] R. CHEVALLIER, L'Europe dans les textes géographiques grecs et latins, in: R. Poignault/O. Wattel-de-Croizant (Hrsg.), *D'Europe à l'Europe 1*, 1998, 39–54 [5] H. COHEN, Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle, hrsg. von S. de Ricci, 1912 [6] G. DIETZ, Europa und der Stier. Ein antiker Mythos für Europa?, 2003 [7] D. GRÜNBEIN, Die Verführung zur Freiheit, in: *Der Spiegel* 5, 2003, 144–146
 [8] B. GUTHMÜLLER, »Ovidio Metamorphoseos vulgare«. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, 1981
 [9] H.R. HANKE, Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung, 1963 [10] M.D. HENKEL, Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 15., 16. und 17. Jahrhundert, 1930 [11] R. ISSLER, Metamorphosen des »Raubs der Europa«. Der Mythos in der französischen Lyrik, 2006
 [12] F. KOBLER, Art. »Europa«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 6, 1973, 366–416 [13] F. LECOQ, Europe »moralisée: imitation et allégorisation, in: R. Poignault/O. Wattel-de-Croizant (Hrsg.), *D'Europe à l'Europe 1*, 1998, 263–271 [14] A. LOMBARD, Un mythe dans la poésie et dans l'art. *L'enlèvement d'Europe*, 1946
 [15] B. MUNDT (Hrsg.), *Die Verführung der Europa* (Ausst.kat.), 1988 [16] E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, 1939 [17] L. PASSERINI, Il mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli, 2002 [18] C. PESCHIO (Hrsg.), Il mito di Europa da fanciulla rapita ■ continente (Ausst.kat.), 2002
 [19] S. POESCHEL, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts, 1985 [20] R. POIGNAULT/O. WATTEL-DE-CROIZANT (Hrsg.), *D'Europe à l'Europe 1*, 1998 [21] R. POIGNAULT/O. WATTEL-DE-CROIZANT (Hrsg.), *D'Europe à l'Europe 2*, 2002 [22] A.-B. RENGER (Hrsg.), *Mythos Europa. Texte von Ovid bis Heiner Müller*, 2003
 [23] A.-B. RENGER, Arbeit am Himmel: Über den Gebrauch der Sterne, insbesondere des Tierkreises, im Alltag, in: M. Korenjak (Hrsg.), *Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart*, 2006, 329–342 [24] A.-B. RENGER/R. ISSLER,

Europa-Inszenierungen vom Grand Siècle bis zu Milhaud, in: *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*, 29, 2008 (im Druck) [25] A.-B. RENGER/R. ISSLER, Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund, 2009 (im Druck) [26] M. ROBERTSON, Art. Europe, in: *LIMC 4.1*, 1988, 76–92 [27] D. DE ROUGEMONT, Europa. Vom Mythos zur Wirklichkeit, 1962 [28] S. SALZMANN (Hrsg.), *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation* (Ausst.kat.), 1988
 [29] D. SANMINIATELLI, Domenico Beccafumi, 1967
 [30] E. SIMON, Nonnus und das Elfenbeinkästchen aus Veroli, in: *Jb. des Deutschen archäologischen Instituts*, Jg. 79, 1964, 279–336 [31] A. TOURRAIX, Europe, entre la Grèce et

l'Orient, in: R. Poignault/O. Wattel-de-Croizant (Hrsg.), *D'Europe à l'Europe 1*, 1998, 61–70 [32] W.F. VOLBACH, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, 1952 [33] K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art* (Studies in Manuscript Illumination 4), 1951
 [34] E. ZAHN, Europa und der Stier, 1983.

Almut-Barbara Renger (Frankfurt am Main/
 Cambridge, Massachusetts)

Galateia und Polyphemos

(Γαλατεία, Πολύφημος, lat. Galatea, Polyphemos)

A. Mythos

Die unerwiderte Liebe des Kyklopen P. zur Nereide G. ist erstmals in einem an den Beginn des 4. Jh. v. Chr. zu datierenden Dithyrambos des Philoxenos von Kythera belegt, auf den die Verbindung der bis dahin nur in den Nereidenkatalogen Homers und Hesiods (Hom. II. 18,45; Hes. theog. 250) erwähnten Tochter des Nereus und der Nympe Doris mit dem von Poseidon abstammenden einäugigen Riesen (Hom. Od. 1,70) auch zurückgeht. Philoxenos erzählte in Anknüpfung an die *Odyssee*, daß der unbeholfene P. vergeblich G. den Hof macht, da sich diese schließlich für den ebenfalls um sie werbenden Odysseus entscheidet. Nach dem Zeugnis des Phainias von Eresos (frg. 13) verfasste Philoxenos den *Galateia* oder *Kyklops* betitelten Dithyrambos nach einem Zerwürfnis mit Dionysios I. von Syrakus; dieser habe seinen Hofdichter mit einer ihm selbst umworbenen Flötenspielerin ertappt und ihn daraufhin eingesperrt. Philoxenos habe Dionysios in der Gestalt des unbeholfenen P. der Lächerlichkeit preisgeben wollen, während er selbst in der Gestalt des Odysseus als erfolgreicher Liebhaber erscheint, dem G. und damit die sich hinter ihr verbergende Flötenspielerin die Treue hält [1. 12–17]. Der Historiograph Duris von Samos berichtet in seiner Geschichte des Agathokles (FGRIH 76 F 58), Philoxenos habe mit seinem Dithyrambos auf eine lokale Sage rekurriert, wonach P. Dank für den Milchertrag seiner Herde der G. einen Altar Ätna geweiht habe. Weil ihm als Fremdem die Ursache für die Errichtung des Heiligtums verborgen gewesen sei, habe Philoxenos geschlossen, P. habe Liebe zu G. geschaffen.

Eine zweite Version des Mythos erzählt Ovid (Ov. met. 13,750–897). Er begründet P.' Scheitern nicht mit G.'s kokettem Desinteresse, sondern führt es auf deren Liebe zum Hirten Acis zurück. In Ovids Version wird Acis schließlich von P. mit einem Felsblock erschlagen, nachdem dieser seinen erfolgreichen Nebenbuhler mit der von beiden geliebten Meernympe am Meeresstrand erblickt habe. Nach seinem gewaltsamen Tod sei Acis von G. in einen Fluß verwandelt worden.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die unerfüllte Liebe des P. zur Nympe G. wurde in der ant. Literatur nicht häufig dargestellt. Einiges Interesse rief sie in der hellenistischen Dichtung hervor, die v. a. die Klage des P. thematisiert. Deren bekannteste und in der Rezeptionsgeschichte bis in die Nz. wirkmächtigste Verarbeitung dieser Epoche ist Theokrits 11. Eidyllion, in dem dieser dem Arzt und Dichter Nikias Beispiel des Klagegesangs des P. nicht ohne ironischen Unterton beweisen möchte, daß die Musenkunst das beste Heilmittel gegen den Liebesschmerz sei. Tatsächlich bringt sich P. am Ende seines Werbelieds selbst vom Gedanken G. ab, indem sie sich ihre Unerreichbarkeit eingesteht und Tröstung der Überzeugung gewinnt, er werde bei anderen nicht minder attraktiven Mädchen Erfolg haben.

Die wenigen weiteren hellenistischen Beispiele deuten P.' Klage bald im Sinne Theokrits als Versuch, die Sehnsucht nach G. im Gesang zu überwinden (Kall. fr. 46), bald stellen sie P. als Musterbeispiel für den treuen Liebhaber dar, der trotz evidenten Erfolglosigkeit von seinem Werben nicht abläßt (Bion. fr. 16,3). Gegenstand eines virtuosen Streitgesprächs zweier einander neckender Nymphen ist P.' Liebeswerben indes bei Lukian (Lukian. D. Mar. 1). Während G. Doris unterstellt wird, insgeheim P.' Gefühle teilen, will G. in den Sticheleien ihrer Gefährtin nur deren Neid erkennen, da diese selbst keinen Verehrer habe. Lukians Dialog nähert sich in der Rezeptionsgeschichte des Mythos der Zuneigung des häßlichen Kyklopen zur attraktiven Meernympe zum ersten Mal aus der Perspektive der G., deren Reaktion feinsinnig zwischen Ablehnung und latentem Stolz changieren läßt.

B.1.2. Bildende Kunst

Darstellungen von G. und P., welche die Liebe des Kyklopen Meernympe zum Gegenstand haben, sind aus der griech. Kunst nicht bekannt. Ältestes überliefertes Zeugnis ist ein Fresko dem Tablinium der Kaiserin Livia auf dem Palatin, das in die zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr. datiert und nur in einer Nachzeichnung aus dem 19. Jh. erhalten ist (Rom,

Haus der Livia). Es zeigt im Vordergrund G., die dem Betrachter den entblößten Rücken zuwendend auf einem Hippokampos (Seepferdchen) durchs Meer reitet. Zwei Nereiden im Hintergrund machen sie auf P. aufmerksam, der nur mit Kopf und Oberkörper aus dem Wasser ragt und sich mit dem rechten Arm auf einem Felsen abstützt. Auf seinen Schultern reitet ein kleiner Eros, der P. offensichtlich zu seinem Ausflug in das ihm widrige Element antreibt. Der Ätna im Hintergrund der Darstellung lokalisiert die Szenerie eindeutig in Sizilien. Die Darstellung des sich nur notdürftig über Wasser haltenden P. fußt auf Theokr. 11,60–62, wo der Kyklop, der, obgleich Poseidons Sohn, wasserscheu ist, von seinem Versuch berichtet, wegen G. sogar schwimmen zu lernen.

Aus Pompeji und Herculaneum sind rund dreißig teilweise nur fragmentarisch erhaltene oder verlorene Wanddarstellungen von G. und P. bekannt. Die meisten von ihnen zeigen P. in Anlehnung an Theokr. 11 auf einem ins Meer ragenden Felsen sitzen, während G. auf einem Delphin ihm vorbeizieht. Das Werben des Kyklopen um die schöne Nereide wird entweder dadurch angedeutet, daß dieser eine Syrinx oder Kithara in Händen hält, die der Begleitung seines Liebeslieds dienen, oder durch seinen in Richtung der Angebeteten ausgestreckten Arm kenntlich gemacht. G., die auf den meisten Abbildungen ganz ohne sie begleitende Nereiden dargestellt ist, blickt P. bald an, bald ignoriert sie sein Werben [1. 41–46].

Ein schlecht erhaltenes Fresko aus Boscotrecase verbindet den um G. werbenden P. mit demjenigen der *Odyssee*, indem der Kyklop auf der rechten Seite mit einem Felsbrocken nach dem Schiff des Odysseus zielt, während auf der linken Seite G. auf einem Delphin durch die Wogen reitet und damit das Motiv von P.' Liebe aniziert (New York, Metropolitan Museum of Arts). Selten sind G. und P. in inniger Umarmung dargestellt, die einen erfolgreichen Ausgang der Liebeswerbung suggeriert. Die detaillierteste Darstellung dieses Typs liegt in einem in Turin aufbewahrten Marmorrelief vor (Turin, Museo dell'Antichità).

B.2. Mittelalter

Die Rezeption der Beziehung von G. und P. beginnt im MA erst im ausgehenden 12. Jh. und beschränkt sich auf die Literatur. In dieser wird allein Ovids Version verarbeitet, die wie der heidnische Mythos insgesamt durchweg eine allegorisch-moralisierende Auslegung erfährt. Die ma. Ovidkommentare wie auch im Speziellen P. Bersuire in *Ovidius moralizatus* (13,6) wollen bei nur geringer Variation in der Ermordung des Acis durch P. den Anschlag irdischer Verdorbenheit auf die in Acis repräsentierte Keuschheit erkannt wissen. Neben diesem Hauptstrang der

allegorischen Ovidexegese, der sich bis weit in die Frühe Nz. hinein fortsetzt, finden sich im Spätmittelalter nur sehr wenige weitere allegorisch-moralisierende Deutungen der Dreiecksbeziehung zwischen G., P. und Acis, wie etwa bei J. Gower, der in *Confessio Amantis* (2,97–220) den Tod des Acis als Beispiel für die Folgen liest, welche die Todsünde des Neides zu zeitigen in der Lage ist. Demgegenüber liest Christine de Pizan aus dem traurigen Ende der Liebe zwischen Acis und G. im 59. Kapitel ihrer *Epistre Othea* ganz allgemein die Warnung alle Verliebten, daß nichts auf Erden von langer Dauer sei.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Musik

Seit der Frührenaissance findet der Mythos von G. und P. wieder breitere Rezeption. Während F. Petrarca im *Triumphus cupidinis* (*Trionfi* 1,2,169–171) Acis und G. als Liebespaar im Gefolge der Aphrodite auftreten läßt und durch die Erwähnung P.s auf das traurige Ende ihrer Beziehung anspielt, interessiert sich die Dichtung der Renaissance v. a. für die Liebesklage des Kyklopen in der Nachfolge Theokr. 11. Sie steht im Hintergrund der 1464/65 in einer ersten Redaktion entstandenen Ekloge *Corinto* des Lorenzo de' Medici. Der in zwei Handschriften überlieferte Titel *Innamoramento di Lorenzo de' Medici* stützt eine biographische Lektüre der Ekloge, wonach Lorenzo in der lyrischen Bitte des ungestümen Kyklopen, G. möge ihn erhören, seine Liebe Lucrezia Donati thematisiert habe.

Stimmt Lorenzos *Corinto* seine Liebesklage im nächtlichen Wald an, verlegt J. Sannazaro den Gesang des P. in seiner zweiten *Ecloga piscatoria* mit dem Titel *Galateia* in das Milieu der Fischer Golf von Neapel (2,31^v–33^v). Zwar weiß sich der Protagonist Lycon wie sein theokritisches Vorbild von weiteren Mädchen umworben, doch dient ihm dies nicht wie jenem als abschließendes Argument, um von G. abzulassen. Er wird hierdurch vielmehr noch weiter in die Verzweiflung getrieben; sein Lied endet nicht mit der Überwindung der Sehnsucht, sondern im Wunsch nach dem Tod: Nachdem Lycon die zunächst erwogene Flucht in ferne Länder als Scheinlösung verworfen hat, sieht er als einzigen Ausweg den Sturz von den Klippen.

Einen Sonderfall in der Renaissancedichtung stellt A. Polizianos Darstellung von G. und P. im ersten Buch seiner *Stanze* (1475–1478) dar. An dessen Ende (*Stanze* 1,115–118) beschreibt Poliziano in einer Reihe von Ekphrasis die Reliefs am Eingangstor zum Palast der Venus auf Zypern, auf denen u. a. P.' Werben um G. abgebildet sei. Seinem Sujet entsprechend greift er dabei neben Theokr. 11 auch auf eine Bildbeschrei-

bung des Philostrat zurück, die in dessen *Eikónes* (Philostr. imag. 2,18) überliefert ist. Wie dort wendet sich Poliziano neben dem klagenden P. auch G. zu und beschreibt sie als Nereide, die von weiteren Meernymphen begleitet auf einem von Delphinen gezogenen Wagen mit P. vorbeizieht und den werbenden Kyklopen verlacht.

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jh. und dann insbes. in der Literatur des Barock findet der Mythos von G. und P. nicht mehr nur in Italien, sondern zunehmend in ganz Europa Verbreitung. Neben Theokrits Kyklophenklage, deren zahlreiche Nachahmungen bereits seit dem 16. Jh. stark vom Petrarkismus beeinflusst sind und den Kyklopen dementsprechend über die Unerfüllbarkeit seiner Liebe rasonieren lassen, erfreut sich seit dem Beginn des 17. Jh. auch Ovids Version wieder zunehmender Beliebtheit.

Ein Sonett G.B. Marinos (*La Lira*, 1614), der beide Fassungen des Mythos in seinem Œuvre gleich mehrfach adaptierte [2. 85–95], thematisiert allein die Liebe G.s zu Acis, ohne P.' verderbenbringende Eifersucht zur Sprache zu bringen. Indem Marino den Kyklopen eliminiert und Ovids Version des Mythos damit die für sie charakteristische Tragik nimmt, reduziert sie auf das heiter-pastorale Sujet der Liaison eines Hirten mit einer Nymphe, als das sie nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Bildenden Kunst des Barock Verbreitung fand. Auf Acis' gewaltsamen Tod kommt Marino indes im 11. Buch des *Adone* (1623) zu sprechen, wo dieser, in einer Reihe vergleichbarer mythischer Exempel angeführt, Venus (Aphrodite) über den Tod ihres Geliebten Adonis hinwegtrösten soll (11,127–177). Mit den hier genannten Beispielen ist in Marinos Œuvre der Variationspielraum insgesamt abgesteckt, in dem sich die Rezeption des Mythos in der Dichtung seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. bis ins 18. Jh. ohne größere Veränderung vollzieht.

An der Wende vom 16. zum 17. Jh. beginnt die Fortüne des Mythos auf der Bühne, wobei die meisten seiner dramatischen Bearbeitungen als Libretti für Serenaden, Singspiele oder Opern dienten. Ovids Version des Mythos, die dafür ausschließlich als Vorlage diente (da Theokrits Kyklophenklage faktisch keine Handlung aufweist), avancierte schnell zu einem der beliebtesten Opernstoffe der Frühen Nz. Ovids knappe Erzählung bildet dabei in der Regel nur das Gerüst, um das sich eine unterschiedlich stark erweiterte Handlung rankt. So hat J.B. Lully in seiner 1686 in Anet uraufgeführten Oper *Acis et Galatée* (Libretto von J. Galbert de Campistron), die tragische Geschichte zu einem doppelten Eifersuchtsdrama gestaltet. Denn zunächst erweckt die sich Acis entziehende G. dessen Eifersucht, da sie den Eindruck erweckt, P.' Liebeswerben zu erwidern. Als ihr Acis vorwirft, so-

gar einem Fest beizuwohnen, das der Kyklop für sie ausrichtet, und aus Verzweiflung im Kampf mit diesem den Tod suchen will, gesteht ihm G. ihre Liebe und erklärt, auf P. nur einzugehen, um ihn zu schützen. Doch vergeblich: Als beide am Tempel der Juno (Hera) ihre Hochzeit vollziehen wollen, werden sie von P. ertappt und die Handlung nimmt den bekannten Ausgang.

Das musikalisch virtuos umgesetzte Finale der Oper, in dem Neptun (Poseidon) im Kreise der Meergötter das Glück der durch die Vergöttlichung des Acis nun auf ewig vereinten Liebenden feiert, gibt mustergültig zu erkennen, worauf die hohe Attraktivität des Stoffes in der Frühen Nz. beruhte. Denn zum einen beinhaltet er mit der grauenvollen Tat des P. heroische Elemente, die sich in Handlung und Musik dramatisch wirkungsvoll umsetzen ließen, auf der anderen Seite konnte er durch die abschließende Verwandlung des toten Acis in einen Gott einem glücklichen Ende zugeführt werden. Außerdem lud seine einfache und überschaubare Handlung zur Erweiterung des Personals um weitere Protagonisten aus dem Bereich der ant. Mythol. ein.

Wird die Grundhandlung in Lullys Oper lediglich um eine auf die ersten beiden Akte beschränkte zweite Liebeshandlung ergänzt, die bereits deswegen unglücklich endet, weil die vom Hirten Telemus umworbene Schäferin Scylla dessen Liebe dauerhaft nicht zu erwidern bereit ist, liegt in L. Vittoris 1639 entstandener Oper *La Galatea* (für die dieser auch das Libretto auf der Grundlage eines früheren Bühnenstücks von G. Chiabrera namens *Gli amori di Acis e di Galatea* verfasste [2. 97–103]) ein Beispiel für ein Bühnenstück vor, in denen weitere mythol. Figuren auftreten, die direkt in die von Ovid erzählte Handlung eingreifen und diese verändern. Vittori läßt nämlich Venus auf das Liebespaar G. und Acis treffen. Über die Liaison hochofren, zürnt sie gleichwohl ihrem Begleiter Cupido, weil dieser zuließ, daß P. sich ungehindert in G. verlieben konnte, und damit die beiden in Gefahr bringe. Von Venus aufgefordert, dem Kyklophen sein Werben um G. auszureden, erwirkt Cupido aus Verärgerung über die eigene Zurechtweisung das Gegenteil. Er verspricht P. die Liebe der G., wenn er diese von Acis abbringe. Also macht sich P. daran, Clori, die selbst verärgert über das Desinteresse ihres Geliebten Lucindo ist, davon zu überzeugen, daß Acis inzwischen in Arethusa verliebt sei. Bei G. stößt Clori zwar zunächst auf Unglauben, doch läßt sie Acis schließlich doch trauernd allein am Strand zurück. Unterdessen verläßt P., der vergeblich auf die Rückkehr Cupidos wartet, die Hoffnung auf Erfolg seiner List. Als er Acis am Strand liegend erblickt, erschlägt er ihn mit einem Felsblock. Von Venus mit heftigen Vorwürfen bedacht und selbst über die Folgen seiner Machenschaften be-

trübt, erwirkt Cupido bei Jupiter, daß Acis in einen Flußgott verwandelt wird.

Auf den Kern der von Ovid erzählten Version reduziert den Mythos hingegen J. Gays Libretto der 1718 in Cannons für Lord Chandos erstmals aufgeführten Masque *Acis and Galatea* von G.F. Händel. Außer einem Chor tritt in dem insgesamt handlungsarmen Singspiel neben Ovids Personal ein Hirte namens Damon auf. Zum einen rät dieser P., der wie bei Vittori als von Cupido angestachelter Liebhaber agiert, zu galanterem Verhalten, zum anderen warnt er, als sich Acis anschickt, P. zum Kampf herauszufordern. Ansonsten folgt Händel ganz der von Ovid vorgegebenen Handlung. Vom Erfolg des 1739/42 nochmals überarbeiteten pastoralen Singspiels, dem eine 1708 anlässlich der Hochzeit eines neapolitanischen Edelmanns komponierte Serenade für drei Personen mit dem Titel *Polifemo, Acis e Galatea* voranging, zeugt die Tatsache, daß zu Händels Lebzeiten kein anderes seiner Werke häufiger aufgeführt wurde.

B.3.2. Bildende Kunst

Nachdem die Beziehung von G. und P. in der Bildenden Kunst des MA nicht rezipiert wurde, sind ihre ersten bildlichen Darstellungen in der Nz. Raffaels G.fresko (vgl. Abb. 1) und Sebastianos del Piombo korrespondierendes Fresko des P. im Sommerspeiseaal der Villa Farnesina in Rom (um 1511). Raffaels Fresko, das der Hausherr Agostino Chigi um oder kurz nach 1511 anfertigen ließ, zeigt G. im Zentrum des Bildes auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen, umringt von Eroten, Nereiden und Tritonen. Sebastianos P.fresko stellt hingegen den Kyklophen dar, wie er vor seiner Höhle die Panflöte spielt. Daß es sich bei den beiden Fresken trotz großer formaler Unterschiede um aufeinander bezugnehmende Darstellungen handelt, legt ihre gemeinsame Vorlage dar, die bereits erwähnte Ekphrasen in Polizianos *Stanze* (s. o. B.3.1.), mit der sie wie in der Renaissance üblich in den Wettstreit der Künste treten. An einer Seitenwand unter einem Gewölbe plaziert, in dem vermittelt einer Reihe von Sternbildern das Horoskop ihres Auftraggebers dargestellt ist, thematisiert das Freskenpaar ein freilich wenig erfolgreiches Ereignis aus Chigis Leben: Selbsttironisch hat dieser durch Raffael und Sebastiano del Piombo sein erfolgloses Werben um die Hand Margherita Gonzagas künstlerisch umsetzen lassen.

Die meisten bildlichen Darstellungen des 16. und der folgenden Jh. rezipieren Ovids Fassung des Mythos. Deren älteste hat Raffaels Schüler Giulio Romano in einem ausdrucksstarken Fresko für den Palazzo del Tè in Mantua geschaffen (vgl. Abb. 2). In ihm dominiert P., der in grimmiger Pose das Zentrum



Abb. 1: Raffael, Triumph der Galatea, Fresko, um 1511. Rom, Villa Farnesina.

bildet. Während die Panflöte in seiner rechten Hand seine Verliebtheit erinnert, weist eine Keule, die in seiner linken Hand ruht, bereits auf das grausame Ende des Acis hin. Dieser und G. sitzen im rechten unteren Rand abgebildet in Umarmung dem Meer zugewandt auf einem Felsen. Dem Fresko liegt die auch noch in der Renaissance verbreitete allegorisch-moralisierende Deutung zugrunde, wonach P. die zerstörerische Macht der irdischen Liebe verkörpert, während die Liebe G.s zu Acis auf die himmlische Liebe verweist. In diesem Sinne läßt sich Acis' ausgestreckter linker Arm deuten, der in Richtung Himmel zeigt.

A. Caracci hat Ovids Erzählung im röm. Palazzo Farnese indes auf zwei Fresken verteilt (ca. 1597–1600), die deren zwei entscheidende Phasen abbilden (*Polifemo wirbt um Galatea* und *Polifemo erschlägt Acis*). Das erste zeigt P., auf der Panflöte sein Liebeslied spielend, während ihm G. vom Meer aus zuhört. Die in einer von Delphinen gezogenen Muschel fahrende und von zwei Nereiden begleitete G. entspricht Philostrats Bildbeschreibung. Das zweite Fresko thematisiert dann die Katastrophe: Der erzürnte Kyklop hat seine Panflöte inzwischen um seine Schulter gehängt und schickt sich an, einen Felsbrocken auf Acis schleudern, der zusammen mit G. aufs offene Meer flieht.



Abb. 2: Giulio Romano, Polifemo, Fresko, um 1530. Mantua, Palazzo del Tè.

In vielen Darstellungen des Barock, wie Ovids Erzählung wie in der Literatur und im Musiktheater besonders beliebt war, steht allein das Liebespaar Acis und G. im Mittelpunkt, während P.' Grausamkeit in den Hintergrund gedrängt wird [1. 59]. Sogar gänzlich ausgeblendet hat den gewaltsamen Ausgang des Mythos N. Poussin auf einem Gemälde, das in der Rezeption des Mythos singulär ist. Seinem Titel *Die Hochzeit von Acis und Galatea* (1628–1630, Dublin, National Gallery of Ireland) entsprechend zeigt es die Vermählung der beiden Liebenden, unter deren ausgelassenen Gästen P. als friedlicher Flötenspieler erscheint. Auch C. Lorrain konzentriert sich in seinem Gemälde *Acis und Galatea* (1657, Dresden, Gemäldegalerie) allein auf das Liebespaar, deutet das grausame Ende aber immerhin an. Während die beiden Liebenden in der Bildmitte in einem Zelt am Meeresstrand dargestellt sind und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen, ist in der rechten Bildhälfte nur schwer zu erkennen, daß P. einem dichten Wald heraus die beiden beobachtet. Von der Gefahr, die dem sich anscheinend unbeobachtet wählenden Paar droht, kündet aus dem Bildhintergrund heraufziehende dunkle Wolken, die in deutlichem Gegensatz zum heller gehaltenen Verweilort der beiden Liebenden stehen.

B.4. Moderne

Seit Beginn des 19. Jh. nimmt das Interesse am Mythos von G. und P. sichtlich ab, ohne allerdings ganz zu versiegen. Im Bereich der Literatur konzentriert sich seine Rezeption nahezu ausschließlich auf die engl.sprachige Dichtung, in der bis in die 1930er Jahre zahlreiche Gedichte entstanden sind, die in meist enger Anlehnung an ihre ant. Vorlage bald der theokritischen Kyklopenklage, bald der ovidischen Version verpflichtet sind. Entgegen dieser Hauptströmung hat A. Dobson in *A Tale of Polyphem* (1877) Ovids Fassung in ein zeitgenössisches Gewand gekleidet: P. tritt dort als alter einäugiger Mann auf, G. als junge Frau mit einem Kind, zu dem der Alte bald Zuneigung gewinnt. Als sich ein Knabe, hinter dem sich Acis verbirgt, ebenso mit dem Kind anfreundet, verschwinden die junge Frau und das Kind mit diesem, und der alte Mann bleibt in seiner Einsamkeit zurück. In R. W. Buchanans Gedicht *Polyphem's Passion*, erstmals 1864 in der Sammlung *Undertones* veröffentlicht, artikuliert der Kyklop seine Trauer im Dialog mit dem betrunkenen Silen, der dem unglücklich Liebenden mit Blick auf seine Angewohnheit, Menschen zu fressen, schließlich rät, G. und damit seine Sorgen zu verpeisen.

In der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jh. sind nur noch wenige bedeutende Rezeptionsdokumente des Mythos von G. und P. zu erwähnen. Eine freie Bearbeitung liegt in einem Gemälde G. Moreaus vor, auf dem G. im Schlaf von P. aus einer Höhle heraus beobachtet wird (*Galatée*, 1880, Paris, Privatbesitz). Die Zugehörigkeit der als junges Mädchen mit hell schimmerndem Leib dargestellten Nymphen zum Meer ist auf dem persischen Miniaturen beeinflussten Gemälde nur mehr durch das der Wasserwelt entstammende Beiwerk zu entnehmen.

Wohl angeregt durch A.-L.M. Ottins Marmorgruppe am Medici-Brunnen im Pariser Jardin du Luxembourg (1852), hat A. Rodin 1888 eine Gipsplastik von P., G. und Acis geschaffen, die ursprünglich für sein Höllentor gedacht war (*Polyphemus, Acis und Galatea*, Philadelphia, Rodin Museum). Wie Ottins Marmorgruppe stellt auch sie dar, wie P. über einen Felsblock gebeugt das Liebespaar in inniger Umarmung beobachtet. Der durch den Blick über den Fels angespannte Körper des Kyklopen weist auf den traurigen Verlauf der Geschichte voraus. Aus nicht abschließend geklärten Gründen hat sich Rodin allerdings entschieden, die Gruppe nicht in das ikonographische Programm des Höllentors aufzunehmen. Statt dessen erscheint in der oberen Hälfte des rechten Türflügels eine Skulptur des über den Felsblock blickenden P. allein.

In der Musik findet der Mythos seinen Nachhall schließlich in der 1930 in Köln uraufgeführten Oper *Galathea* von W. Braunsfels. Sie unterscheidet sich von ihren zahllosen barocken Vorläufern v. a. dadurch, daß P. weniger als bisweilen humoristisch verzerrter Unhold, sondern als unglücklicher Verliebter dargestellt ist, der bedrohlich und tragisch zugleich wirkt.

→ Nymphen

Forschungsliteratur

[1] H. DÖRRJE, Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht, 1968 [2] M.T. Acquaro Graziosi, Polifemo e Galatea. Mito e poesia, 1984.

Gernot Michael Müller (Augsburg)

Ganymedes

(Γανυμήδης, lat. Ganymedes, auch Catamitus; etrusk. Catmite)

A. Mythos

G., Sohn des Königs Tros und der Kallirhoë, wird um seiner Schönheit willen von den Göttern entführt, um ?Zeus in ewiger Jugend als Mundschenk zu dienen und die Bewohner des Olymp mit seinem Anblick zu erfreuen. Die erotische Komponente der Zuneigung des Zeus zu G. ist bei Homer (Hom. II. 20,231–235; 5,265–267), der Hauptquelle des Mythos, nur angedeutet: Zeus entschädigt Tros für den Raub seines Sohnes mit göttlichen Pferden. Nach dem weniger dominanten Überlieferungsstrang (*Kleine Ilias* frg. 6 K) ist G. zwei Generationen jünger. Sein Vater, der Dardanidenkönig Laomedon, wird hier – statt mit Pferden – mit einem goldenen Weinstock bedacht. Die Schönheitsmerkmale des G. sind sein blondes Haar (Hom. h. 5, 202) und seine Helläugigkeit (Theokr. 12,35). Zu seinen Attributen zählen die phrygische Mütze, Reifen und Hahn, Hirtenstab und Hund sowie Kanne und Schale.

B. Rezeption

B.1. Allgemeines

Die prägenden Motive aller späteren Ausgestaltungen des Mythos sind die von Homer bereits erwähnte Herkunft des G., seine Entführung auf den Olymp und sein Amt als Mundschenk. Die Rezeption des Mythos ist jedoch seit der Antike im wesentlichen bestimmt von der – im übrigen einzigen – homoerotischen Liebe des ?Zeus zu G. Ihre Wertung ist jeweils abhängig von der Beurteilung der Homoerotik bzw. Sodomie (Päderastie/Knabenliebe) in Religion, Moral und Gesellschaft(spolitik).

B.2. Antike

B.2.1. Literatur und Philosophie

In nachhomerischer Zeit kristallisieren sich zwei konkurrierende Interpretationsstränge heraus: Die Knabenliebe wird entweder in ihrer körperlichen oder in ihrer spirituellen Dimension thematisiert. Das erotisch-päderastische Motiv des Verhältnisses Zeus und G. ist seit dem 6. Jh. v. Chr. sowohl in der Vasenmalerei als auch literarisch bezeugt (Ibykos frg. 289 PMG). Den Liebreiz der Knabenliebe erwähnt schon Theognis (Thgn. 2,1340–1350). Pindar (Pind. O.

1,44; 10,105) trägt maßgeblich zur literarischen Ausgestaltung des Liebesverhältnisses bei, das insbes. in der Lyrik bis in die Spätantike fortlaufend tradiert wird. Die Figur des G. als Geliebter und Bettgefährte des Zeus spielt in der attischen Komödie und in der Liebesdichtung bis in die röm. Kaiserzeit [5. 738] eine bedeutende Rolle. Lukian bringt die erotische Seite des Mythos in den *Göttergesprächen* (Lukian.dial.deor. 4) ebenso deutlich wie spöttisch zum Ausdruck: G. reagiert in kindlicher Naivität auf die Avancen des Zeus, der ihn ? seinem Mundschenk und Bettgefährten erklärt.

Der sublimierende Interpretationsstrang des Mythos andererseits setzt mit Verzögerung im 5. Jh. v. Chr. ein. Platon (Plat. Phaidr. 255 c) deutet die allegorische Liebessymbolik des Mythos zwar an, erachtet diesen jedoch in seinem Alterswerk (Plat. leg. 636c) als eine Erfindung der Kreter zur Rechtfertigung der Knabenliebe. Erst Xenophon (Xen.symp. 8,28–30) verleiht der folgenreichen Sublimierung des Liebesverhältnisses zwischen Zeus und G. konkrete Gestalt und interpretiert die geistige Schönheit des Jungen als Grund für dessen Entführung.

Rezeptionsgeschichtlich wirksam ist die narrative Ausgestaltung des Mythos in der röm. Kaiserzeit. In Ovids *Metamorphosen* (Ov.met. 10,155–161) schenkt G. nach der Entführung durch Zeus in Gestalt des Adlers dem Göttervater den Nektar ein. Er löst Hebe, die Tochter ?Hera s, gegen deren Willen in diesem Amt ab [5. 739]. Vergil (Verg. Aen. 5,250–257) erwähnt den Adler als Boten des Zeus, der G. während der Jagd auf dem Idagebirge entführt. Die bellenden Hunde und G.' Gefährten, die den Raub zu spät bemerken, dramatisieren das Szenario (so auch in der röm. und frühnlz. Kunst). Das Bild der in immer weitere Ferne rückenden Stadt Troja ? der Sicht des Entführten geht auf Statius' *Thebais* (Stat. Theb. 1,548–551) zurück [18. 3–5]. Mit der Erotisierung des Mythos sind als Orte der Entführung nicht mehr nur der Berg Ida genannt, sondern auch Kreta und Euboia, die mit der Knabenliebe eng verbunden werden (Plat. leg. 636c).

Erst in hellenistisch-röm. Zeit wird der Mythos durch zwei weitere Deutungsstränge erweitert. Nach der euhemeristischen Version des Anakreon (Bergk frg. 132) ist G. ein schöner Königssohn, der nach einer Schlacht gegen das Heer seines Vaters von der gegnerischen Partei geraubt wird [5. 740–741]. Nach der Astragalversion des Eratosthenes (*Katasterismoi* 26; in astronom. Handschriften seit 354) wird G. ? Beloh-

nung für sein Mundschenkamt von Zeus als »Wasserträger« (Hydrophóros, Aquarius) an den Sternenhimmel versetzt.

B.2.2. Bildende Kunst

In der ant. Ikonographie des Mythos [24]; [23] sind seit dem 5. Jh. v. Chr. die wichtigsten Motive die Entführung des G. und sein Amt als Mundschenk. In der Vasenmalerei nimmt ?Zeus in menschlicher Gestalt zumeist die Rolle des Verfolgers ein, der dem Knaben hinterhereilt. Dieser spielt mit einem Reifen und/oder hält einen Hahn als Liebesgeschenk in den Händen. Ein bedeutendes Zeugnis der Monumentalplastik ist die Terrakottagruppe aus Olympia (um 480–470 v. Chr.): Zeus scheint mit G. unter dem Arm raschen Schrittes davonzueilen. Die in röm. Zeit vielfach kopierte Bronzegruppe des griech. Bildhauers Leochares (Original verloren; Quelle: Plin. nat. 34,79) zeigt erstmals die Entführung des G. durch den Adler [24. 154] – ein Motiv, das sich fortan durchsetzt. In der röm. Kunst (v. a. Reliefs) scheint G. sich häufig willig in sein Schicksal zu fügen und eine zärtliche Verbindung mit dem Adler einzugehen (so auch in der Gruppe *Ganymed und der Adler*, einer röm. Kopie nach griech. Original, Venedig, Museo Archeologico). Das mit der Symbolik der Apotheose eng verbundene Motiv des Adlers kann in sepulkralem Kontext (röm. Sarkophag- und Grabreliefs) auch als Träger der Seele der Verstorbenen in Erscheinung treten. Röm. Grabinschriften bezeichnen früh verstorbene Kinder oft als G. [8. 19].

B.3. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Die wirkmächtigste Variante bis ins ausgehende MA ist die moralisierende Deutung des Mythos als Symbol der verfehmten Knabenliebe. Schon Clemens von Alexandria verurteilt in seiner *Mahnrede ? die Griechen* (*Protreptikós*) die Ehebrüche und Knabenschändungen der ant. Götter. Nach der eigenwilligen Deutung des Mythographus Vaticanus I sei G. geraubt worden, um ihn vor den Nachstellungen der Männer ? bewahren [8. 11 f.]. Ein romantisches Kapitell von Ste. Madeleine in Vézelay (um 1120) zeigt einen ängstlichen und erschreckten G., der vom Adler am Hemd gepackt wird. Hinter dem Entführer lugt die grinsende Fratze des Teufels hervor. Hintergrund dieser moralisierenden Darstellung mag der Kampf der Kirche gegen die Sodomie seit den Synoden des 4. Jh. sein [8. 25 f.]. Im Streitgedicht *Altercatio Ganimedis et Helene* (frühes 12. Jh.) treten sich G. und ?Helena als Antagonisten der homoerotischen und heterosexuellen Liebe gegenüber. G. äußert sich dort über die

Möglichkeit eines Knaben, mit der Liebe viel Geld zu verdienen [8. 26–27].

Eine heilsgeschichtliche Allegorisierung erfährt der Mythos erst in der Ovidrezeption, die mit dem *Ovide moralisé* eingeleitet wird, der ?Zeus und G. als Präfigurationen von Gott und Christus deutet. Im *Ovidius moralizatus* des P. Bersuire wird G. als rein kindliche, sich nach Gott sehrende Seele und als Präfiguration von Johannes dem Evangelisten interpretiert. Der *Raub des Ganymed* auf Filaretos Bronzeturm von St. Peter in Rom (ca. 1439–1445) steht noch in dieser Tradition. Mit Dantes *La Divina Commedia* wird die Lesart des Mythos als einer Chiffre der verfehmten Knabenliebe überwunden [3. 59–63]: Im 9. Gesang des *Purgatorio* wird Dante im Traum wie G. von einem Adler mit goldenen Schwingen, dem Symbol der Lucia, in die Höhe gerissen und scheint mit diesem ? verglühen (von S. Botticelli im Illustrationszyklus zur *Divina Commedia* 1480–1495 kongenial interpretiert). G. Boccaccio verzichtet in den *Genealogie deorum gentilium* auf eine christl. Allegorese des Mythos und ist somit wegbereitend für dessen freiere Ausgestaltung.

B.4. Neuzeit

C. Landino trägt mit seinem *Commento sopra la Commedia di Dante* 1481 maßgeblich zur Verbreitung der sublimierenden Deutung in Literatur, Emblemik und Mythographie des 15. und 16. Jh. bei: G. erscheint als Sinnbild des menschlichen Geistes und der Adler als Symbol der göttlichen bzw. erleuchtenden Gnade, die den menschlichen Geist entrückt, um in Kontemplation die himmlischen Geheimnisse zu erfahren. Allerdings wäre es verfehlt, die G.darstellungen in Bildender Kunst und Emblemik ausschließlich neuplatonisch zu interpretieren (so insbes. [15. 475–495]; ebenso [13]). Vielmehr kann die Thematisierung des G.mythos, die in der ital. Kunst des 16. bis Mitte 17. Jh. ihren Höhepunkt hat, je nach Künstler, Auftraggeber und Kontext auch sexuelle bzw. homoerotische Anspielungen implizieren [18]; [16], politische Deutungsebenen eröffnen [9] oder künstlerische Ansprüche formulieren [3].

Das meistdiskutierte Beispiel ist Michelangelo Buonarrotis vielfach rezipierte, ? noch in Kopien erhaltene Zeichnung *Raub des Ganymed*, ein Geschenk ? seinen Schüler Tommaso dei Cavalieri (vgl. Abb. 1). Der Michelangelotypus ersetzt auch 1548 die Ikon der ersten Ausgaben von A. Alcicis *Emblematum liber* [9. 28–33]. Michelangelos G. kann mit M. Ficinos *Commentarium in Convivium Platonis de ?* (1469) als Symbol der Seele gedeutet werden, die sich in geistiger Liebe nach Gott verzehrt. Eine homoerotische Komponente schreiben andere Interpreten [18. 29–33] der Zeichnung zu.

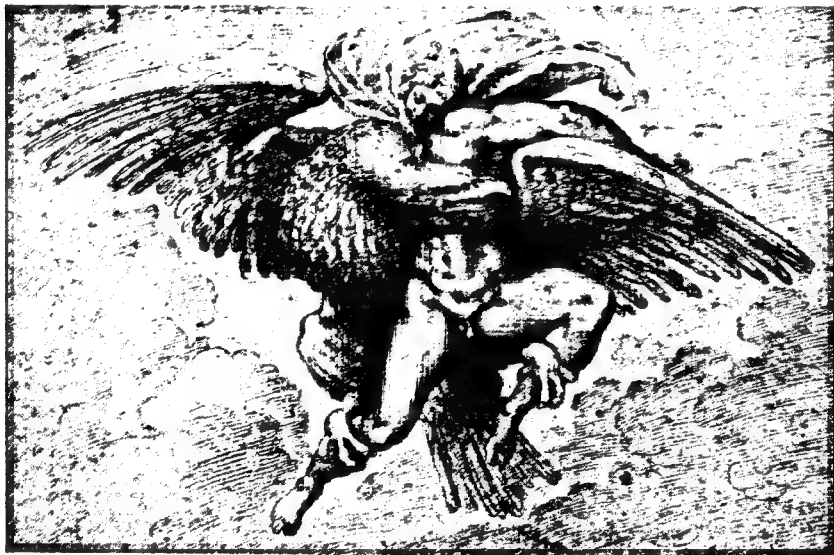


Abb. 1: Marcello Venusti, Kopie (1550) von Michelangelos Raub des Ganymed (Originalzeichnung um 1533). Leipzig, Museum der Bildenden Künste. G. ■■ erstmals als muskulöser Jüngling frontal in seiner ganymedischen Nacktheit dargestellt. Er lehnt sich wie im Traum versunken an den Körper des Adlers, der mit seinen Krallen die gespreizten Beine des Jünglings ■■■ hinten umgreift und dessen Oberkörper mit seinem Kopf umschmiegt.

Homörotisch ambivalent bleibt auch die halb-nackte Gestalt des jugendlich-androgyn erscheinenden G. in Correggios *Entführung des Ganymed* (ca. 1530, Wien, Kunsthistorisches Museum). Die von B. Cellini für Cosimo I. de' Medici aus einem ant. Torso gearbeitete Marmorskulptur *Ganymed und der Adler* (1545/46, Florenz, Bargello) gilt als das letzte Werk mit homoerotischen Anspielungen, wie sie nur zu Beginn des 16. Jh. in Florenz und an den Höfen Norditaliens (bis auf Venedig) möglich waren.

In der 2. Hälfte des 16. Jh. setzt sich die moralisierende Deutung des Mythos in Emblemik und Mythographie wieder durch. In Alcians *Emblematum liber* (1577; Erstausgabe: 1531) weicht die michelangeleske Ikon einer strengeren Auffassung von G. als keuschem, gottesfürchtigem Jüngling. Auch N. Contis *Mythologiae Libri* (1567) zufolge ereignete sich die Entführung des G. nicht aufgrund der Liebe des Zeus. Vielmehr beschlossen die Götter, den Knaben wegen seiner Klugheit und der Schönheit seiner Seele in den Himmel zu holen [9. 26–44].

In der Bildenden Kunst kann der Mythos gleichsam programmatisch mit dem geltenden Herrschaftsverständnis in Zusammenhang gebracht werden. B. Peruzzis *Ganymed* (1510–1511) ist nur im Kontext des komplizierten, auf den Auftraggeber A. Chigi bezogenen Deckenprogramms der *Sala di Galatea* der röm. Villa Farnesina als G.-Aquarius identifizierbar. Als Symbol einer erfolgreichen Familienpolitik wählt auch Papst Paul III. Farnese das Motiv seines Aszendenten G. für die Imprese einer Medaille (1544/45). Diese zeigt G. als Mundschenk-Aquarius, der die ■■■ Boden blühenden Lilien, das Wappenzeichen der Familie Farnese, trinkt. Das im Auftrag der Medici ent-

standene Gemälde *Allegoria della Battaglia di Montemurlo* (1537, Florenz, Palazzo Pitti) von B. Franco versinnbildlicht den politischen Aufstieg Cosimos I. de' Medici durch die ungewöhnliche Verbindung einer – für die Medici entscheidenden – Schlacht mit der Entführung des G. [8]; [9]. Eine Sonderstellung nimmt die allegorisch entrückte Figur des G. in dem von F. Zuccaro geschaffenen Deckenfresco der *Sala di Ganymede* (Anfang 17. Jh., Rom, Palazzo Zuccaro) ein. Zuccaros G., der sich liebevoll dem Adler zuwendet, nobilitiert den Anspruch des Künstlers im Sinne des Aufstiegs von der niederen Ebene der Artes mechanicae in die höhere Ebene der Artes liberales [3].

Weniger intensiv wird der Mythos seit etwa 1600 auch außerhalb Italiens rezipiert. Das erotisch-päderastische Motiv ist jedoch weitgehend zurückgedrängt. In England ist der Mythos v. a. in elisabethanischer Zeit in Literatur und Theater als Metapher für die trügerischen Erscheinungsformen der Liebe wirksam (Anspielungen z. B. in Ch. Marlowes Kurzepos *Hero and Leander* 1598; 1,141–150; 2,153–225; ?Hero und Leander). Das Thema Liebe und Verführbarkeit durch Augenschein thematisiert W. Shakespeare in seiner Komödie *As You Like It* (1599) in Form einer komplizierten Illusionsüberlagerung: Die schöne Rosalinde verkleidet sich in einen Schäfer namens G. Diese Maske verleiht ihr die Möglichkeit, sich ironisch und distanziert über die Liebe zu äußern, doch als kecker Jüngling wird sie zugleich ■■■■ Objekt der Begierde.

In der frz. Kunst zählen Eustache Le Sueurs G.-darstellungen (1646–1647) im Cabinet de l'Amour des Hôtel Lambert in Paris zu den seltenen explizit erotischen Varianten. In den Niederlanden bricht v. a. Rembrandts *Raub des Ganymed* (1635, Dresden, Ge-

mäldegalerie) mit der ikonographischen Tradition. Der Adler trägt einen quengelnden und urinierenden Knaben in den Klauen. Der mehrschichtige Sinn dieser G.-darstellung reicht von G. als Symbol der reinen, von Gott entrückten Seele bis zur Deutung als wasser spendender G.-Aquarius oder als Verweis auf frühverstorbene Kinder [21. 127–129].

Die gelehrte Auseinandersetzung mit der ant. Überlieferung prägt die Interpretation des Mythos in der dt. Aufklärung. Ch. M. Wieland verfaßt in Anlehnung ■■ Lukian die humorvolle, vom Spiel mit den beiden Arten des ?Eros geprägte Erzählung *Juno und Ganymed* (*Komische Erzählungen*, 1762). Als Jupiter (?Zeus) seine Gattin Juno beim Liebesspiel mit G. ertappt, beschließen die Ehepartner, die platonische (Jupiter) und körperliche (Juno; ?Hera) Liebe zu G. unter sich aufzuteilen. J. W. von Goethe hingegen verzichtet in seiner einflußreichen und vielfach interpretierten Hymne *Ganymed* (1774) auf spezifische Motive des Mythos. Der kalkulierte, augenscheinlich freie Rhythmus seiner Versversion verstärkt den Ausdruck der vibrierenden Spannung, die in der aufsteigenden Bewegung vom lyrischen Ich zur Gott-Natur liegt und im melodischen Moment der Vereinigung (»umfangend umfängen«) ihr Ziel findet.

Goethes *Ganymed* wird u. a. von H. Wolf 1889 vertont (Lied, opus 50), der den Wettstreit mit F. Schubert sucht. Schubert wendet in seinem einstimmig komponierten Lied *Ganymed* (1817; D 544, op. 19) das Mittel der progressiven Tonalität an, um die Idee der Verwandlung des irdischen Jünglings in einen unsterblichen Götterliebhaber musikalisch zu interpretieren. Im Gegensatz ■■ Schubert, der den Klavierpart zunächst dominieren, allmählich der Singstimme weichen und erst am Ende wieder in deren melodischen Gesang einstimmen läßt, begreift Wolf diesen als selbständigen Duopartner [22]. In Auseinandersetzung mit Goethe verfaßt auch F. Hölderlin seine Ode *Ganymed* (1805), in der die mythol. Figur nur mehr im Titel aufgerufen wird, u. a. als Appell ■■ die Fähigkeit des Dichters, die in der Gegenwart vorhandenen Kräfte zu wecken und zu beleben [20]. Der an der archaischen Überlieferung geschulte klassizistische Bildhauer B. Thorvaldsen schafft eine Reihe idealisierter Skulpturengruppen nach dem Mythos (Entführung und Amt des Mundschenks).

B.5. Moderne

Zentrale Motive des Mythos wie Schönheit, homoerotisches Begehren, künstlerische Inspiration und Entrückung treten seit dem 19. Jh. neben der Mythenparodie in den Vordergrund. In der 1865 in Wien aufgeführten komischen Oper *Die schöne Galathée* ■■■■ F. von Suppé (Libretto: P. Henrion) entspricht der musi-

kalische Stil- und Reminiszenzencocktail dem Rollentausch der mythol. Figuren. G., nun Diener des ?Pygmalion, wird von einer sich emanzipierenden Galathea verführt. In der heiteren Parodie M. Klingers auf den Raub des G. (1883–1885, Türflügel, Leipzig, Museum der Bildenden Künste) wird G. von ?Zeus in die Höhe und zugleich von einem Flußkrebis in die Tiefe gerissen. G. und Zeus wirbeln hilflos durch die Lüfte, als der Flußkrebis seine Scheren öffnet. H. von Marées' *Ganymed* (1887, München, Neue Pinakothek) hingegen läßt sich wie im Traum versunken ins Ungewisse führen [10. 316–321].

Im frühen 20. Jh. findet die Darstellung des homoerotischen Begehrens nach schönen Knaben unter dem Deckmantel des Mythos seinen Ausdruck. Die Bronzeskulptur eines nackten Jünglings, dessen Haupt von einem Adler umfungen wird, spielt eine Schlüsselrolle in M. Stillers Film *Vingame* (Schweden 1912), der eine tragische Geschichte ■■■■ den Bildhauer Zoret und seinen schönen, begabten Schüler Mikael spinnt. In Th. Manns Novelle *Tod in Venedig* (1912) sublimiert Aschenbach sein sexuelles Begehren nach dem Knaben Tadzio mit dem Wunsch, in dessen Nähe zu arbeiten und »seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Knaben zum Äther trug« [14].

In der dt. Nachkriegsliteratur wird der Mythos im Zusammenhang mit der Verarbeitung von Homosexualität und Nationalsozialismus/Faschismus rezipiert. W. Koeppens Roman *Der Tod in Rom* (1954) travestiert die vergeistigte Knabenliebe in Manns Novelle und Platons *Phaidros* (s. o. B. 1.): Der Künstler Siegfried geht in Rom eine homosexuelle Verbindung mit einem Strichjungen namens G. ein. Der von Siegfried bedauerte Verlust des Strichjungen durch unreine Geier (schmutzige, brutale Jungen) evoziert das Bild der vom dt. Adler geraubten jungen Männer [19. 189 f.]. In der Bildenden Kunst finden sich seit der 2. Hälfte des 20. Jh. eher lose und mehrdeutige Anspielungen auf den Mythos (so z. B. bei R. Rauschenberg). M. Lüpertz' Bronzeplastik *Ganymed* (1985) bricht mit der Tradition des schönen Jünglings und thematisiert die Relativität ästhetischer Urteile [27. 116 f.]. Mit sarkastischem Humor persifliert der Zeichentrickfilm *The Rape of Ganymede* (T. Whitman und D. Woehrmann, USA 2001) stereotype Vorstellungen von Homosexualität.

→ Zeus

Forschungsliteratur

[1] L. BARKAN, *Ganymede and the Erotics of Humanism*, 1991 [2] C. CONWAY MOMAN, *A Study of the Musical Settings by Franz Schubert and Hugo Wolf for Goethe's »Prometheus«, »Ganymede«, and »Grenzen der Menschheit«*,

- 1980 [3] K. DEMIRSOY, Disegno interno, amor divino ed arte: das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der thomasischen Kontemplationslehre, in: T. Weddigen (Hrsg.), Federico Zuccaro – Kunst zwischen Ideal und Reform, 2000, 43–116 [4] I.H. FORSYTH, The Ganymed Capital ■ Vézelay, in: Gesta 15, 1976, 241–246 [5] P. FRIEDLÄNDER, Art. Ganymed, in: RE 7.1, 1910, 737–749 [6] J.B. HARTMANN, Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, 1979 [7] W. KELLER, Goethes Ganymed. Mythisches Modell und ovidische Metamorphose, in: K. K. Polheim et al. (Hrsg.), Sinn und Symbol (FS J. Strelka), 1987, 65–85 [8] G. KEMPTER, Ganymed – Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie, 1980 [9] A. KRUSZYNSKI, Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jh., 1985 [10] C. LENZ, Hans von Marées, (Ausst.kat.), 1987 [11] R.W. LENZEN, Überlieferungsgeschichtliche und Verfasseruntersuchungen ■■ lateinischen Liebesdichtung Frankreichs im Hochmittelalter. Anhang: »Altercatio Ganymedis ■ Helene« und »Ganymed und Hebe«, 1973 [12] M. MARONGIU, Il mito di Ganimede primo ■ dopo Michelangelo, 2002 [13] P.C. MAYO, Amor Spiritualis et Carnalis. Aspects of the Myth of Ganymede in Art, 1967 [14] V. OTTO, Ganymed in der Unterwelt, in: StG 38/2, 2000, 475–495 [15] E. PANOFKY, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Renaissance [1939], 1980 [16] J.B. PERLMAN, Looking at Venus and Ganymede Anew.

- Problems and Paradoxes in the Relation Among Neoplatonic Writing and Renaissance Art, in: A. Payne et al. (Hrsg.), Antiquity and Its Interpreters, 2000, 110–125 [17] M. RUSSELL, The Iconography of Rembrandt's Rape of Ganymede, in: Simiolus 9, 1977, 5–18 [18] J.M. SASLOW, Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society, 1986 [19] G. SCHMIDT, The Nazi Abduction of Ganymede. Representations of Male Homosexuality in Postwar German Literature, 2003 [20] J. SCHMIDT, Hölderlins später Widerruf in den Oden »Chiron«, »Blödigkeit« und »Ganymed«, 1978 [21] G. SCHWARTZ, Rembrandt. His Life, His Paintings. A New Biography with All Accessible Paintings, 1985 [22] T. SEEDORF, Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied. Goethes Ganymed – »In Musik gesetzt... ■■ Franz Schubert«, in: Schubert 3, 2003, 1–27 [23] H. SICHTERMANN, Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst, 1948 [24] H. SICHTERMANN, Art. Ganymed, in: LIMC 4.1, 1988, 154–169 [25] A. STERNWEILER, Die Lust der Götter – Homosexualität in der italienischen Kunst von Donatello ■■ Caravaggio, 1993 [26] M. WELISH, Pail for Ganymede, in: J. Brown Turrell (Hrsg.), Rauschenberg Sculpture (Ausst.kat.), 1995, 85–126 [27] A. ZWEITE (Hrsg.), Markus Lüpertz, belebte Formen und kalte Materie. Gemälde und Skulpturen (Ausst.kat.), 1986.

Brigitte Sölch (Augsburg)

Gorgo

(Γοργώ[v], lat. Gorgo; Μέδουσα, lat. Medusa)

A. Mythos

Unter dem Namen G. wird Medusa (M.), eine der drei Gorgonenschwestern, geführt. Ihre mythol. Bedeutung verdankt die nahezu einhellig im äußersten Westen angesiedelte Tochter des Phorkys und der Keto der Eigenschaft, außergewöhnlich schreckenerregend zu sein. Diese wird bereits in der homerischen *Ilias* ihrem Blick oder Anblick zugewiesen, der das jeweilige Gegenüber versteinert, und ■■■■ auch nachdem Perseus ihr den Kopf abgeschlagen hat. Das abgetrennte Haupt der G. wirkt als Gorgoneion fort, ihrem Rumpf entsteigen Chrysaor und – mythol. bedeutsamer – Pegasos.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die *Ilias* bestimmt G. als »entsetzliches Ungeheuer« (Hom. Il. 5,741), wobei das Entsetzliche ihrem Haupt, näherhin ihrem Blick oder Anblick zugewiesen wird. Das Haupt zielt (als Gorgoneion) Brustpanzer oder Schild der Athena und den Schild Agamemnons (Perseus) und Klytaimnestra, vgl. Hom. Il. 11,36f.). Blick und Anblick leiht sie Perseus (Hom. Il. 8,349). Weiterführende Informationen etwa zu Herkunft, Identität, Gestalt oder zum Schicksal der G. gibt die *Ilias* nicht. Ähnlich knapp bemessen und für die Freilegung eines individuell-menschlichen Profils der G. ungeeignet sind die Auskünfte, die sich den bildlichen und plastischen Darstellungen ■■■ phönizischer Zeit, v. a. aber ■■■ der Zeit der griech. Archais, entnehmen lassen. In der Frühzeit tritt G. als »der allgemeine Begriff des Furchtbaren« auf [16. 1630–1633], ausgestattet mit tierisch-dämonischen Zügen – breitem Gesicht, aufgerissenen Maul mit großen Zähnen und bleckender Zunge, Schlangenhaar, großen, ebenfalls aufgerissene Augen – und zumeist in apotropäischer Funktion. Ausschlaggebend hierfür ist die Vorstellung einer Präsenz des Schreckenerregenden der G. in ihren bildlichen Repräsentationen.

Individuelle Züge gewinnt G. erst, als ihr eine Geschichte zugeschrieben wird – mit dem Ergebnis allerdings, daß man davon ausging, »zwei Gorgonenhäupter (Gorgoneia) verschiedener Art«, die »der griechische Mythos« in den Darstellungen der Bildenden

Kunst der Antike zeige, auseinanderhalten zu müssen: die als Apotropaion verbreitete, auf ihr Haupt reduzierte »Hadesgorgo« und die unter dem Namen M. geläufige, deutlich als Individuum gezeichnete »Perseusgorgo«. Einzig deren strikte Trennung ermöglichte ein angemessenes Verständnis des vielfältigen »Bildmaterials« [1. 32]. Diese Trennung läßt sich allerdings aufheben, sobald man die Informationen in der *Theogonie* Hesiods zur Erklärung für die Karriere des Gorgoneion als »Hadesgorgo« auf den Schilden Athenes, Agamemnons und Perseus' in Betracht zieht (Schild des Herakles: Hes. theog. 223–237). Hesiods Interpretation des Mythos schlägt eine Brücke zwischen den beiden Traditionen, indem sie die Voraussetzung dafür benennt, daß das apotropäisch funktionalisierte Gorgoneion auf Schilden, Helmen, Vasen und Münzen, ■■■ Säulen und Dächern mannigfache Verbreitung fand: G. wird – und auf diesen Vorgang konzentriert sich das Gros der jüngeren Aktualisierungen des Mythos – von Perseus enthauptet (Hes. theog. 265–281). Dem abgeschlagenen Haupt wird eine fortdauernd petrifizierende (eine entmythologisierende Lesart liefert Palaiphatos' *Über ungläubliche Dinge*), ihrem Blut todbringende (bei Eur. Ion 984–1027 auch heilende) Kraft zugeschrieben.

Im Horizont der von der *Theogonie* vorgeschlagenen Erklärung für das simultane Auftreten von »Hadesgorgo« und »Perseusgorgo« lassen sich die Quellen in zwei Gruppen einteilen: Die erste konzentriert sich auf das Gorgonenhaupt, die zweite und jüngere auf das Schicksal der G. vor, während und/oder nach ihrer Enthauptung. Während am Gorgoneion v. a. die apotropäische Wirkung und die entsprechende Ausgestaltung als häßlich, grauenerregend oder furchteinflößend im Mittelpunkt stehen (Hom. Il. 5,741; Hom. Il. 8,349; 11,36f.; Hom. Od. 11,634f.), bildet die »Perseusgorgo« den komplexeren, aufgrund der mit ihr verknüpften Geschichte narrativ wie psychologisch verwertbareren Gegenstand. Hierher gehören die Aneignungen von Pindar (*Pýthia* 12), Euripides (*Ion*), Aristophanes (*Ranae*), Apollodor (*Bibliothéke*), Ovid (*Metamorphosen*), Strabon (*Geographía*), Lucanus (*Bellum civile*), Lukian (*Dialogi Marini*), Pausanias, Hyginus (*Fabulae*) und Achilles Tatios (zum Quellenbestand [7] und [15]). Herauszuheben sind die narratologisch wie poetologisch hoch reflexive und literarhistorisch besonders einflußreiche Aneignung des Mythos in Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 4,604–5,263) und die auf seine semiologischen und mediologischen Aspekte

konzentrierte Perspektivierung durch Lukians *Dialogi Marini* (Lukian. d. mar. 14,2).

B.1.2. Bildende Kunst

Die Aneignungen des Mythos durch die Bildenden Künste lassen sich wie die literarisch-philosophische Fortschreibung anhand der Differenzierung von »Hadesgorgo« und »Perseusgorgo« ordnen. Erst Klassik und Hellenismus rekurrieren auf die »Perseusgorgo« und beantworten die für den Bereich der Bildenden Künste zentrale Frage nach den optischen Ursachen der faszinierenden Wirkung der G. nicht mehr nur (wie der sog. strenge und mittlere, nahezu ausschließlich Gorgoneia repräsentierende Typus der Archaik), indem sie in zumeist apotropäischer, später auch in ornamentaler Funktion ihr Schrecken erregendes ins Feld führen und repräsentieren, sondern indem sie ihr herausragende Schönheit und erotische Attraktivität zuschreiben. Wie auf dem literarisch-philosophischen Feld hat auch hier der mit einer Geschichte versehene, individualisierte, vorzugsweise in Ganzkörperdarstellungen repräsentierte Typus mythologisch Karriere gemacht [1]; [3].

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Für die ma. Aneignung des G.mythos [2] bedeutend sind – neben Apollodors *Bibliothēkē* und Ovids *Metamorphosen* – Fulgentius' *Mythologiae* dem 6. Jh., deren allegorisierende Perspektivierung des Mythos als Symbiose von Tugend (Perseus) und Weisheit (Athena) in die *Mythographi Vaticani* des 8. und frühen 9. Jh. eingegangen ist. Eine ähnliche Akzentuierung nimmt Remigius von Auxerre vor (*Commentum in Martianum Capellam*, 9. Jh.), indem Perseus' Überlegenheit über die G. als Sieg der Kultur über die rohe Natur deutet. Nicht durchgesetzt hat sich dagegen die kritische Profilierung des Perseus in der Lesart von Johannes Malalas' *Chronographia* (6. Jh.), in der G.-M. als harmloses jungfräuliches Landmädchen bestimmt wird. Weit aus größerem Interesse zeigt die ma. Rezeption, vornehmlich der höfischen Literatur des SpätMA, den negativen Aspekten der G., insofern ihre lebensbedrohliche, außergewöhnliche Monstrosität als Bewährungsprobe verwertet wird. Des Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal* (1220/30) etwa verfügt über eine Episode, die deutliche Züge des G.mythos trägt und dem Ritter Daniel Gelegenheit zur Bewährung bietet. Ähnliche Aneignungen finden sich in des Pleiers *Ganel von dem blühenden Tal* (um 1250) oder beim Marner (14,13,194; 13. Jh.). Rezipiert wurde der G.mythos »überall dort, wo die klassische Bildung eine gewichtige Rolle besaß und die Autoren in kriti-

scher Auseinandersetzung besonders mit Ovid nach eigenständiger Verarbeitung des Motivs strebten« [2.408]. Zu nennen wären hier v.a. Albrechts von Halberstadt eng an Ovid orientierte *Metamorphosen* (13. Jh.).

Als Abwehrfigur oder Fratze findet die G. in der Bauplastik Verbreitung.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Eine literarische wie bildkünstlerische Hochkonjunktur erfährt der G.mythos in der Renaissance. Für die Frühe Nz. sind drei unterschiedliche Adaptionsweisen kennzeichnend: (1) den Mythos als Mythos fortschreibende Versuche, die Eigenschaften oder das Schicksal der G. zu rationalisieren; (2) rückt etwa in G. Boccaccios *De mulieribus claris* (22) und in Christines de Pizan *Le livre de la cité des Dames* (2,61) die in der Rezeption mehr und mehr Bedeutung gewinnende herausragende Schönheit der G. ins Zentrum und die vom Mythos überlieferte Versteinigung ihrer Betrachter wird auf ihren überaus anziehenden, ja faszinierenden Blick zurückgeführt; (3) den Mythos in Dienst nehmende poetische oder theoretische Funktionalisierungen; so bringt etwa Dantes *La Divina Commedia* die G. auf Dantes Weg durch die Hölle als lebensgefährliches Hindernis ins Spiel, vor dem es die Augen verschließen gelte (9,54–63), in F. Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta (Canzoniere)* 197 wird sie zusammen mit Daphne Profilierung der besungenen Dame herangezogen, F. Bacons *De sapientia veterum* (1609) nutzt den G.mythos zur Explikation militärisch-strategischer Überlegungen; v.a. aber (3) allegorisierende Bearbeitungen des Stoffes: In C. Salutati's *De laboribus Hercules* (1381–1391) etwa wird G. als Allegorie der Beredsamkeit entworfen (3. Buch), in den *Dialoghi di Amore* (1502) des Leone Ebreo erscheint Perseus' Sieg über M. allegorisch als der eines überlegenen Geistes über den Bereich des Materiellen, in N. Contis *Mythologie* (1551) wird die einzigartige Schönheit der G. allegorisierend als Versuchung des Menschen gedeutet, der es zu widerstehen gelte, in J. Haringtons Vorwort Übersetzung L. Ariostos *Orlando Furioso* (1591) tritt G. schließlich als politische Allegorie des Tyrannischen auf, die in der Folge ebenfalls Verbreitung findet.

Wesentlichen Anteil an der Verbreitung und Fortschreibung des G.mythos hat die Rezeption der in zahlreichen Editionen und Übertragungen vorgelegten ovidischen *Metamorphosen*. Der Erfolgsgeschichte dieses Textes ist es zuzuschreiben, daß die ovidische Deutung des G.mythos die nzl. Aneignungen wesentlich beeinflusst, ja dominiert. Mit den Zuschreibungen bei Pindar, der G. schönwängig, v.a. aber bei

Ovid, der sie schönhaarig nennt, beginnt im literarischen Feld die für Renaissance und Klassik/Klassizismus ausschlaggebende Karriere des schönen Typus der G.darstellungen. Großen Anteil an der Erschließung der G. für die dt. Klassik (und darüber hinaus) hat J. W. von Goethe, der während seiner Italienreise 1786–1788 auf die röm. Kopie (5. Jh.) einer griech. G.plastik von Phidias stieß und diese für ihn einschneidende Bildnisbegegnung in die *Italienische Reise* (1816/17, 25.12.1786) aufnahm: »Gegen uns über im Palast Rondanini steht eine Medusenmaske, wo in einem hohen und schönen Gesichtsform über Lebensgröße das ängstliche Starren des Todes unsäglich trefflich ausgedrückt ist.« Archäologie, Philologie und Ästhetik haben die sog. *Medusa Rondanini* aufgrund ihres »Adel[s]«, der »musterhafte[n] Korrektheit aller Gesichtsteile« und der »ruhige[n] Harmonie«, mit der sich »jedes Einzelne zu einem vollkommenen Ganzen« fügt, einem »wahrhaft klassischen« [7.229] und daher für die Epoche beispielhaften Kunstwerk gekürt (s. u. Abb. 1).

B.3.2. Bildende Kunst

Von großem Interesse für die bildkünstlerische Aneignung des G.mythos in der Frühen Nz. sind die politisch, philosophisch und theologisch verwertbaren und für allegorisierende (den Akzent allerdings auf die Enthauptung der G. durch Perseus legende) Deutungen überaus geeigneten Aspekte des Stoffes. Das prominenteste Beispiel hierfür bildet fraglos B. Cellinis monumentale Bronzegruppe *Perseo con la testa di Medusa* (1545–1554), die die politische *virtù* Cosimos de' Medici, näherhin seinen rigorosen Umgang mit den Republikanern ins Bild setzt. Cellinis Bronze begründet die erste von drei prominenten nzl. Bildtraditionen des G.mythos, nämlich (1) diejenige, in deren Zentrum die Enthauptung der G. steht; dargestellt werden die Triumphgeste des Perseus, der den eben abgetrennten Kopf emporhält (A. Canova, *Perseo con la testa della Medusa*, 1797–1801, Marmor, Museo Pio Clementino, Rom, Musei Vaticani), und die Dekapitation selbst, wie in der semio- und mediologisch hochreflexiven Deutung A. Carraccis (*Perseo uccide Medusa*, 1595, Lunettenfresko, Rom, Palazzo Farnese [8.37f.]), in F. Maffeis *Perseo* (ca. 1650, Venedig, Galleria dell'Accademia), oder auf dem B. West zugeschriebenen Medusenbildnis.

Sujetbildend ist (2) die Auseinandersetzung mit der weiteren Verwertung des abgeschlagenen und nach wie vor petrifizierenden Hauptes durch Perseus, der Ovid zufolge damit Atlas (vgl. die Illustrationen von J. W. Baur, 1639–1641, oder von J. U. Krauss, 1690) sowie Phineus (L. Giordano, *Perseo contro Fineo*, ca. 1670; A. Carracci, *Combattimento de Perseo e Fineo*,

1597–1604, Rom, Palazzo Farnese; S. Ricci, *Perseo e Fineo*, 1705–1710) versteinert, und als Attribut durch Athena, an deren Aegis (Schild) das Haupt befestigt wird (so z.B. bei einer Terracotta-Figur der Athene von F. Sporer, 1733–1811, Frankfurt, Städtische Galerie-Liebighaus, Museum alter Plastik).

Schließlich sind (3) diejenigen Darstellungen zu nennen, die sich auf den individuellen Ausdruck der G., auf ihre Züge, auf ihren entsetzten oder leidenden Blick konzentrieren. In gestalterischer Hinsicht üben das der G. zugeschriebene Schlangenhaar und das ihrem Haupt entströmende Blut großen Reiz auf Malerei und Plastik aus, insbes. dann, wenn Schlangen und/oder Blut zur außergewöhnlichen Schönheit der G. in Spannung gesetzt sind: (3) ansatzweise im zunächst Leonardo da Vinci, später als Kopie der Flämischen Schule zugeschriebenen Medusenbildnis (1620–1630, Florenz, Galleria degli Uffizi), aber auch an der M. der Cellinigruppe und deutlicher noch auf Caravaggios Turnierschild-M. (1598), in P. P. Rubens' *Haupt der Medusa* (1618) und an G. L. Berninis Medusenbüste (1616–1618/48; Rom, Kapitolinische Museen). Besonders exponiert wird die Schönheit der G. in der sog. *Medusa Rondanini*, deren Bekanntheit im deutschsprachigen Raum Goethe zu verdanken ist [1] (vgl. Abb. 1 unten).

B.3.3. Musik und Tanz

Die einschlägigen Findmittel verzeichnen lediglich eine von der Académie royale de Musique 1697 in Paris uraufgeführte Oper des eng mit Philipp II., Herzog von Orléans, verbundenen Komponisten Ch.-H. Gervais (*Méduse, Tragédie en musique en un prologue et cinq actes*, 1699); das den Mythos in eine Liebes- und Eifersuchtsgeschichte überführende Libretto stammt von C. Boyer. Nach 1697 sind keine weiteren Inszenierungen oder Aufführungen überliefert.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Auch die moderne Rezeption hat den G.mythos genutzt, um spezifischen Herausforderungen der Zeit zu begegnen, das von Kunstreflexion – hier ist an F. Nietzsches *Geburt der Tragödie* zu denken, worin das G.haupt als Werkzeug apollinischen Widerstandes gegen das Prinzip des Dionysischen bewertet wird –, Mythologie, Religion, Archäologie und Politik – hier ist *Das Kapital* von K. Marx zu nennen, der das G.haupt als Chiffre sozialer Mißstände faßt – gebildete Spektrum der Aneignungsformen aber erheblich erweitert. Erschlossen werden nun zudem und teilweise vorrangig das Feld der Geschlechter- und der sozialen Verhältnisse, der Psyche, der (Identitäts-)Philosophie

– hierher gehört J.-P. Sartres *L'être et le néant* (1943), worin G. als Chiffre für den Blick des Anderen steht –, der Medien und der Kultur: Einhergehend mit der diskursiven Herausbildung und Konsolidierung von Geschlechterdifferenzen im 18., v.a. aber im 19. Jh. und mit dem Einzug psychologischer Fragestellungen in die Wissenschaften treten Weiblichkeit – die Schönheit der G. wird nun dezidiert geschlechtlich codiert – und Wesen der G. in den Vordergrund.

Von herausragender Bedeutung v.a. für die G.-aneignung im 20. Jh. ist im Horizont dieser Umakzentuierung S. Freuds 1922 verfaßte und 18 Jahre später unter dem Titel *Das Medusenhaupt* veröffentlichte Notiz. Wie etwa zeitgleich S. Ferenczys *Zur Symbolik des Medusenhauptes* (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago 9, 1923) deutet er den G.-mythos als Chiffre der Kastrationsangst: »Kopfab schneiden=Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrations-schreck, der an einen Anblick geknüpft ist. Aus zahlreichen Analysen kennen wir diesen Anlaß, er ergibt sich, wenn der Knabe [...] ein weibliches Genitale erblickt. Wahrscheinlich ein erwachsenes, [...] Haaren umsäumtes, im Grunde das der Mutter. [...] Der Anblick des Medusenhauptes macht starr vor Schreck, verwandelt den Beschauer in Stein. [...] Das Starrwerden bedeutet die Erektion, also in der ursprünglichen Situation den Trost des Beschauers. Er hat noch einen Penis, versichert sich desselben durch Starrwerden« [17.47]. Ausgiebig gewürdigt worden ist diese Deutung in der Theoriebildung der Gender Studies (z.B. S. Kofman, *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, 1980).

In enger Tuchfühlung zur psychoanalytischen und gendertheoretischen Rezeption des G.-mythos (im Bereich der Literatur einschlägig sind P. B. Shellys *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, 1819; W. Morris' *The Earthly Paradise*, 1868–1870, und C. F. Meyers *Die sterbende Meduse*, 1892 [9]; [15]) steht seine poststrukturalistische Rezeption. H. Cixous (*Le rire de la Méduse*, 1975) etwa gewinnt dem G.-mythos subversives, den Phallogozentrismus irritierendes Potential ab, R. Barthes nutzt in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1977) die Homonymie von *méduse* (frz. auch: Qualle), um die »doxa« des G.-mythos im Überlagern der Bedeutungsfelder in Frage zu stellen. J. Derrida greift im Rahmen seiner Hegel-/Genet-Lektüre in *Glas* (1974) für seine Überlegungen über die Begründung des Judentums auf eine von Hegel vorgenommene Analogisierung von Jude und M. zurück.

Eine bedeutende Traditionslinie der Moderne bildet sodann die Fruchtbarmachung des dominanten das optische Paradigma bedienenden G.-mythos für die Literatur- und Photographie-, v.a. aber für die Filmtheorie. Geschuldet ist dies der mimetischen Implikation des von der G. verursachten Versteinerns: »Man

möchte«, so versucht Lenz seinen Realismusanspruch in G. Büchners *Lenz* (1839) zu veranschaulichen, »manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe [zweier sich frisierender Mädchen] in Stein verwandeln zu können.« Unter dem Gesichtspunkt der dem G.-mythos abzugewinnenden Medienreflexion verdient v.a. S. Kracauers *Theorie des Films* (1964) Erwähnung, der »die Moral des Mythos« darin erkennt, »daß wir wirkliche Greuel nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren«; »Athenes blanken Schild« liest er daher als Chiffre der »Filmleinwand« (395; ähnlich bereits E. Will, *La décollation de Méduse*, in: *Revue archéologique* 27, 1947, 60). Ebenfalls für die Reflexion über das Medium Film und seine Interdependenz zu gendertheoretischen Fragen nutzt den G.-mythos T. de Lauretis' *Desire in Narrative* (1984).

Für die jüngere und gegenwärtige Rezeption von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist die populäre Aneignung, die dem G.-mythos, v.a. aber der G.-gestalt, immense Verbreitung sichert. Zu nennen sind hier Produkte der Unterhaltungsindustrie (Filme und Popmusik), die G. in den vergangenen Jahrzehnten in die Archive der Alltags- und Popkultur eingeschrieben haben, und Geldscheine der ital. Lira, die eine stilisierte G. in Gestalt der *Medusa Rondanini* zeigen (s.u. Abb. 1), sodann der Modeschöpfer Gianni Versace, der G., die Verknüpfung von Verführung und Gefahr unterstreichend, zum Logo seiner Produkte gemacht hat (vgl. Abb. 2), und schließlich die Esoterik-, Fantasy- und Gameszene (*Castlemania*, *Kid Icarus* oder *God of War*), die G. v.a. seit dem Siegeszug des Internets für sich entdeckt hat.

B.4.2. Bildende Kunst

In der Mitte des 19. Jh. dominiert in der Bildenden Kunst das Paradigma der Schönheit die G.-darstellungen. Die 1854 von H. Hosmer und die in den 1870er Jahren von E. de Morgan gefertigten jeweils *Medusa* betitelten Büsten oder F. Khnopffs *Maske* (1897) etwa zeigen eine idealisierend dargestellte, melancholisch-leidende schöne Frau (so z. B. auch die M.-bildnisse des Perseuszyklus von E. Burne-Jones, 1875–1887, Stuttgart, Staatsgalerie; das Gemälde von A. Böcklin, 1878; oder die Skulptur *Medusa* von V. Gemito, 1911), deren Medusenhaftigkeit einzig durch das angedeutete Schlangenhaar oder durch Flügel am Kopf (Khnopff) angezeigt ist. Eine Hochkonjunktur erfährt die G. im Fin de Siècle (vgl. z. B. G. Klimts *Pallas Athena*, 1890–1891, und *Beethoven-Fries*, 1902, Wien, Sezession). Die der G. zugeschriebenen Aspekte von erotischer Attraktivität, außergewöhnlicher Schönheit,



Abb. 1: Medusa Rondanini, römische Kopie einer griechischen Marmorplastik (440 v. Chr.). München, Glyptothek.



Abb. 2: Medusa, Firmenlogo des italienischen Designers Gianni Versace.

Unnahbarkeit und die von ihr ausgehende Gefahr prädestinieren sie (zusammen mit Salomé) für die Gestaltung als Femme fatale. Hierher gehören die Darstellungen von A. P. Barney (*Medusa*, 1892, Washington, D. C., National Museum of American Art, Smithsonian Institution), F. von Stuck (*Medusa*, 1892) und L. Lévy-Dhurmer (*Medusa*, 1897, Paris, Louvre).

Die auf die Begegnung von Perseus und M. konzentrierten Darstellungen folgen teilweise der Tradition und stellen wie C. Claudels *Persée* (1902) Schönheit, Eleganz und Harmonie in den Vordergrund, unterziehen die Enthauptung allerdings auch einer neuen Interpretation. Betont und gefeiert werden hier nicht mehr die politische, physische oder strategische Leistung des Helden; im Zentrum steht vielmehr (wie z. B. bei L.-H. Marquestes Skulptur *Persée et la Gorgone*, 1876) der auf der Genderfolie profilierte und analysierte Gewaltakt, die männliche Ermächtigung. Zuletzt hat G. in die Archive der Pop-, Fantasy- und Esoterikkulturen Eingang gefunden, wobei die Aneignungen prominente Ahnherrschaften (etwa Lévy-Dhurmers oder Caravaggios) erkennen lassen.

B.4.3. Musik und Tanz

Als Stoff für musikalische Bearbeitungen hat der G.-mythos anders als in der Literatur und in den Bildenden Künsten keine Karriere gemacht. Zu verzeichnen sind eine Komposition von E. Satie mit dem Titel *Le piège de Medusa* (1913), ein Ballett *Medusa. Symphonische Szenen für Orchester* Musik von G. von Einem (1957, Wien, Choreographie: M. G. Hoffmann), das Streichquartett Nr. 1 *Medusa* von M. Mengelberg (1962) und eine Multimedia-Produktion *Medusa* mit der Musik von H. Birtwistle (London, 1970). Nen-

nenswerte Auseinandersetzungen mit der G. finden sich seit den 1970er Jahren vorwiegend im Bereich der U-Musik (u. a. A. Lennox, Anthrax, Clan of Xymox). Im Bereich der E-Musik ist die 2005 in München uraufgeführte Oper *Medusa* von A. de Felice anzuführen, in deren Zentrum (weitgehend gelöst vom mythol. Muster und als Problem der Gegenwart akzentuiert) die Erfahrung und Verarbeitung von Liebesschmerz einer in vier Facetten »zerlegten« und von vier Interpretinnen repräsentierten jungen Frau steht.

B.4.4. Film

V.a. im Horror-, Sandalen- und Splattergenre findet sich G. als Stoff wieder, zumeist todbringend und als Bedrohung akzentuiert – entweder erotisch attraktiv oder monströs gestaltet (z. B. D. Davis, *Clash of the Titans*, GB, 1981). Nur selten wird dagegen das reflexive Potential des Mythos genutzt (so z. B. in J. Golds *The Medusa Touch*, USA, 1978).

→ *Athena; Perseus; Poseidon*

Forschungsliteratur

- [1] E. BUSCHOR, *Medusa Rondanini*, 1958
- [2] A. CLASSEN, *Medusa, Pegasus und Perseus – Antiker Mythos, mittelalterliche Rezeption und Nachleben in der Neuzeit*, in: U. Müller/W. Wunderlich (Hrsg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, 1999, 403–412
- [3] J. FLOREN, *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, 1977
- [4] M. GARBER/N. J. VICKERS (Hrsg.), *The Medusa Reader*, 2003
- [5] N. HERTZ, *The End of the Line*, 1985
- [6] TH. PH. HOWE, *The Origin and Function of the Gorgon-Head*, in: *American Journal of Archaeology* 58, 1954, 209–221
- [7] K. VON LEVEZOW, *Über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten*, in: *Historisch-philolo-*

gische Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1832, 137–234 [8] V. MERGENTHALER, Medusa Meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung, 1997 [9] K. MERTEN, »To turn the gazer's spirit into stones«. Deutsche und britische Medusen in der Repräsentationskrise des 19. Jahrhunderts, in: *Anglia* 122/1, 2004, 63–88 [10] K. SCHEFOLD, Das Dämonische in der griechischen Kunst, in: *EPMHNEIA* [Hermeneia]. FS O. Regenbogen, 1952, 28–39 [11] R. SCHLESIER, Das Flötenspiel der Gorgo, in: *Notizbuch* 5/6, 1982, 10–57 [12] R. SCHLESIER, Medusa oder: La belle différence, in: D. Kamper/C. Wulf (Hrsg.), *Der Schein des Schönen*, 1989, 128–153 [13] J.-P. VERNANT, Tod in den Augen, 1988 [14] J.-P. VERNANT, Die religiöse Erfahrung der Andersheit: Das Gorgogesicht, in: R. Schlesier (Hrsg.), *Faszination des Mythos*, 1985, 399–420 [15] S. WEIGEL, Die Gewinnung einer »ars poetica« aus dem

Kunsttod des Mythos. Conrad Ferdinand Meyers »Die sterbende Muse«, in: V. Borsò et al. (Hrsg.), *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, 2002, 371–379 [16] K. ZIEGLER, Art. Gorgo, in: *RE* 7.2, 1912, 1630–1655.

Zitierte Quellen

[17] S. FREUD, Das Medusenhaupt, in: A. Freud et al. (Hrsg.), *S. Freud, Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 17, 1941, 45–48.

Volker Mergenthaler (Marburg)

Gratiae, Grazien s. Chariten

Hektor

(Ἑκτωρ, lat. Hector)

A. Mythos

H. ist der Sohn des Priamos (Hom. Il. 2,816f.) und der Hekabe, Bruder des Paris und der Cassandra, Gatte der Andromache (Hom. Il. 6,370–502; Sappho frg. 55D) und Vater des Skamandrios/Astyanax (Hom. Il. 6,399–403). Dictys Cretensis nennt als zweiten Sohn einen Laodamas (Dict. 3,20; 6,12). Bei der Rückkehr des ausgesetzten Paris nach Troja nimmt H. seine Niederlage im Wettkampfspiel gegen den als Hirten auftretenden Bruder entweder gelassen hin (so in Euripides' *Alexandros* [10.32f.]) oder will den Sieger im Zorn töten (Serv. Aen. 5,370).

Im Krieg gegen die Griechen ist H. Anführer der Trojaner (Hom. Il. 2,816f.). Bei der Landung der Feinde tötet er den Protesilaos (zuerst *Kypria* p. 19 K; später u. a. *Ov. met.* 12,67f.). Nach dem Rückzug des Achilles dem Kampf läßt Zeus, um diesen zu ehren, die Trojaner unter H.s Führung die Oberhand gewinnen (Hom. Il. 1,493–530). Dabei dringt H. in das befestigte Lager der Griechen ein und wirft, nur kurzzeitig durch einen Steinwurf des Aias ausgeschaltet, Feuer in das Schiff des Protesilaos (Hom. Il. 11–15). Schließlich gelingt es H., auch Patroklos zu töten, der in Achilles' Rüstung die Trojaner zurückdrängt (Hom. Il. 16), und sich dessen Rüstung zu bemächtigen (Hom. Il. 17). Obwohl daraufhin der Wiedereintritt des Achilles in den Kampf droht, weigert sich H., das Heer in die Stadt zurückzuziehen (Hom. Il. 18). Als die Trojaner schließlich in die Stadt zurückweichen, wartet H. entgegen den Bitten seiner Eltern auf Achilles, flieht dann jedoch zunächst dreimal vor diesem um die Mauern. Schließlich stellt er sich, von Athena verleitet, dem Kampf und wird getötet.

Den Leichnam bindet Achilles an seinen Wagen und schleift ihn zum Lager der Griechen (Hom. Il. 22). Nach Soph. Ai. 1030–1032 (so auch Hyg. fab. 112,2 und Serv. Aen. 4,496) wird der noch lebende H. mit dem Wehrgehenk an den Wagen gebunden, welches ihm Aias nach ihrem unentschieden ausgegangenen Zweikampf geschenkt hat (Hom. Il. 7,303–305). Daß Achilles H. um die Mauern Trojas schleift, findet sich erst bei Eur. Andr. 107f. (so auch Hyg. fab. 106,4), daß er dies dreimal tut, in Vergils *Aeneis* (Verg. Aen. 1,483–487). Im Lager umfährt Achilles dreimal den aufgebahrten Patroklos und läßt den Leichnam H.s dann dort liegen; Aphrodite und Apollon bewahren ihn jedoch vor der Verwesung

(Hom. Il. 23). Apollon schützt ihn auch, als Achilles ihn jeden Morgen dreimal um das Grab des Patroklos schleift. Schließlich begibt sich Priamos zu Achilles und erreicht die Freigabe des Leichnams. Nach der Totenklage durch Andromache, Hekabe und Helena wird H. verbrannt und die Asche beigesetzt (Hom. Il. 24). In der Aischylostragödie *Die Phryger oder Hektors Lösung* wird H.s Leichnam buchstäblich gegen das von Priamos mitgebrachte Gold aufgewogen (TrGF III p. 365, auch Hyg. fab. 106,4).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

In Homers *Ilias* ist das Schicksal des »helmfunkelnenden« H. (Hom. Il. 2,816 u.ö.) aufs engste verbunden mit dem des Achilles, dem dessen göttliche Mutter den Tod voraussagt, wenn er H. töte (Hom. Il. 18,96), und dessen Name im Eröffnungsvers des Werkes erscheint wie der H.s im Schlußvers. In der Selbst- wie in der Fremdwahrnehmung ist H. der eigentliche Beschützer Trojas, wie schon sein Name anzeigt, der mit dem griech. Wort für »haben, (er)halten« in Verbindung gebracht wird (Hom. Il. 5,473; 24,730; vgl. auch Plat. *Krat.* 393a). H. repräsentiert die Sphäre des Kampfes und der Pflicht, so in seiner Mahnung an Paris, in die Schlacht zurückzukehren (Hom. Il. 6,313–369). In seinem berühmten Abschied von Andromache und seinem kleinen Sohn erscheint er als liebender Gatte und Vater (Hom. Il. 6,370–502). Anders als Achilles hat H. keinen privilegierten Zugang zur Welt der Götter, er ist durch seine Menschennatur bestimmt. Er ahnt zwar den Untergang Trojas voraus, begreift aber einerseits den Kampf in vorderster Reihe als dem eigenen Wesen gemäß (Hom. Il. 6,441–449) und läßt sich andererseits zu einer Zuversicht hinreißen, aus der er sich auch vernünftigem Rat verschließt (Hom. Il. 18,243–313). Mit seinem Tod ist das Ende der Stadt vorweggenommen (Hom. Il. 24,719–746).

In Vergils *Aeneis* wird H. häufig mit Aeneas zusammengestellt (Verg. Aen. 3,342f. u.ö.), dem er im Traum den Untergang Trojas verkündet und zugleich die Gründung einer neuen Stadt verheißt (Verg. Aen. 2,268–297). H.s Tod erscheint hier v. a. als treue Pflichterfüllung. Aeneas' *pietas* ist lediglich noch größer (Verg. Aen. 11,292). In der *Ilias Latina* wird H.

zum eigentlichen Helden (vgl. schon 226–232). Seine Kampfesentschlossenheit wird ebenso betont wie seine Besonnenheit im Rat. So macht er den Vorschlag, dem Töten durch Rückgabe der Helena ein Ende zu setzen, was die Griechen ablehnen (635–645). H.s Sieg über Patroklos wird alles Zweifelhafte genommen (805–835), wohingegen das Heroische seines Kampfes gegen Achilleus und das Pathos seiner Niederlage und der Schändung seines Leichnams gesteigert werden (931–1003).

Bei Dictys Cretensis zeigt H. einerseits zwar durchaus negative Züge, ■ als er von dem in Polyxena verliebten Achilleus verlangt, zum Verräter zu werden (Dict. 3,2f.), und v. a., als er die Leiche des Patroklos schänden will (Dict. 3,10; 23). Andererseits aber erscheint er als hervorragender Krieger und als besonnen und gesittet, eine positive Ausnahme unter den negativ dargestellten Söhnen des Priamos (Dict. 2,25; 3,16; 4,1). Nachdem H. Achilleus im Zusammenhang mit den Verhandlungen über Polyxena erzürnt und dessen Freund Patroklos getötet hat, wird ■ in einen Hinterhalt gelockt und von Achilleus getötet (Dict. 3,15). Sein Leichnam wird von Priamos, Andromache und deren Kindern bei den Griechen ausgelöst (Dict. 3,20–27).

Uneingeschränkt positiv erscheint H. bei Dares Phrygius. Dort erweist er sich als kluger Ratgeber, indem ■ vor einem Krieg gegen Griechenland warnt (Dares 6; vgl. auch 22). Er ist zudem nicht nur ein starker, sondern auch ein großmütiger Kämpfer (Dares 19). Den Patroklos tötet H. bereits am Tag nach der Landung der Griechen. Achilleus geht schließlich gegen H. vor, weil dieser eine große Gefahr für die Griechen darstellt, und tötet ihn erst, nachdem er selbst von ihm verwundet worden ist. Von einer Flucht H.s ist ebensowenig die Rede wie von einer Schändung und Auslösung des Leichnams (Dares 24f.). Eine wichtige Neuerung besteht auch darin, daß aus dem von Homer geschilderten Abschied H.s von Andromache ein Versuch der Gattin wird, H. am Tag seines Todes aufgrund eines Traumes vom Eintritt in den Kampf abzuhalten (Dares 24).

B.1.2. Bildende Kunst

Auf griech. Keramik des 6. und 5. Jh. v. Chr. werden häufig der Abschied H.s von Andromache und seinen Eltern und sein Aufbruch, seine Kämpfe mit Aias und bes. oft sein Tod von der Hand des Achilleus, sowie die Schleifung und Auslösung seines Leichnams abgebildet, die beiden letztgenannten Szenen auch auf einer Reihe von Lekythen. Ohne Beschriftung bleibt jedoch die Identifikation bei der Darstellung von genrehaften Momenten häufig unsicher, wie etwa dem Abschied eines Kriegers ■ seiner

Frau, von Zweikämpfen oder Kämpfen um die Leiche eines gefallenen Kriegers [13.496f.]. In den meisten Kampfdarstellungen erscheint H. durch seine Positionierung auf der rechten Seite, durch die Andeutung einer Fluchtbewegung oder durch eine Verwundung als besiegt oder zumindest der Niederlage geweihter Krieger [13.497]. Aus der hellenistischen Epoche sind nur wenige Zeugnisse überliefert.

In röm. Zeit begegnet H. häufig im Rahmen von Iliaszyklen etwa auf den frühkaiserzeitlichen *Tabulae Iliacae*, in Stuckreliefs und Wandmalereien sowie später in Handschriftenilluminationen oder auch im Rahmen von Achilleuszyklen. Sehr oft finden sich der letzte Zweikampf H.s, Schleifung und Auslösung auf Sarkophagen dargestellt, auch dort mitunter im Zusammenhang von Achilleuszyklen. Einen besonderen Bezug zu H. hatte das hellenistische und kaiserzeitliche Iliion. H. erscheint auf zahlreichen dort geprägten Münzen, und auch ein ihm geweihtes Heroon mit einer Bronzestatue ist bezeugt (Iul. epist. 79).

B.2. Mittelalter

In dem des Griechischen unkundigen und aufgrund der verbreiteten trojanischen Ursprungssagen generell protrojanischen MA entwickelt sich das H.bild zunächst Vergils und der *Ilias Latina* und dann insbes. des Dares Phrygius fort. Auf Dares und die *Ilias Latina* greift schon ein Planctus (Klagedichtung) des 11. Jh. zurück, der einen dramatischen Dialog zwischen Andromache und H. und eine Darstellung von H.s Tod mit einer refrainhaft wiederkehrenden Klage ■ diesen verbindet [3]. In Ausschmückung des Dares lassen der *Roman de Troie* des Benoît de Sainte-Maure (um 1165) und seine lat. Prosafassung, die *Historia destructionis Troiae* des Guido delle Colonne (1287) H. als seinem Gegner physisch wie charakterlich überlegen erscheinen, so daß es Achilleus auch nur durch Heimtücke gelingt, H. zu töten [7.160–168; 231]. Benoît's H.bild wird ■ Grundlage der nachfolgenden Entwicklung. Herbort von Fritzlar allerdings nimmt in seinem *Liet ■ Troie* um 1195 die Bevorzugung H.s gegenüber Achilleus wieder zurück. Konrad von Würzburg ergänzt in seinem *Trojanerrieg* vom Ende des 13. Jh. H.s Jugendschicksale [5.271f.].

Die Aneignung der H.gestalt durch das MA wird augenfällig in den Serien von Tapissereien mit der Geschichte Trojas, die in der zweiten Hälfte des 15. Jh. für verschiedene europ. Fürsten gefertigt wurden. Im New Yorker Metropolitan Museum aufbewahrte Fragmente zeigen ein Treffen zwischen H. und Achilleus in dessen Zelt und die vergeblichen Versuche der Andromache und des Priamos, H. ■ Tag seines Todes vom Aufbruch in die Schlacht zurückzuhalten. Zunehmend verwandelt sich H. in den idealen Ritter

[5.275–277]. So vertritt er dann auch mit Caesar und Alexander dem Großen das Heidentum im Kreise der zu Beginn des 14. Jh. sich herausbildenden kanonischen Reihe der »Neun (guten) Helden« (Neuf Preux) [9]. Auch dieser der Literatur entstammende Topos erobert rasch die Tapisserei, die Wand- und Glasmalerei, die Bildhauerkunst, Kleinkunst sowie Holz- und Metallschnitt. Seit dem 15. Jh. ist H. auf Spielkarten zu sehen, seit dem 17. Jh. als Karobube.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Am Beginn des 17. Jh. stehen sowohl W. Shakespeares zwischen 1601 und 1603 entstandene und 1609 erschienene Tragikomödie *Troilus und Cressida* als auch A. de Montchrestiens Tragödie *Hector* (erschienen 1604) noch in der spätant.-ma. H.tradition. Bei Shakespeare erweisen sich die von H. repräsentierten ma. Ideale jedoch als nicht zeitgemäß. De Montchrestien, dessen Werk die früheste (und bedeutendste) einer Reihe ■ H.tragödien ist, zeigt einen der Macht des Schicksals unterworfenen Helden, der die Versuche seiner Gattin und seiner Eltern, ihn zu retten, zurückweist, und der, nachdem er sich nur kurzzeitig von dem Hinweis auf eine höhere Verpflichtung hat zurückhalten lassen, in den Tod geht, um sich selbst treu zu bleiben. Im Unterschied zu Shakespeare greift de Montchrestien für die Ausgestaltung im einzelnen wieder auf Homer zurück [12.18–20].

Von den homerischen Einzelszenen wirkt in der Folge der Abschied H.s von Andromache bes. stark nach. F. Schiller gestaltet ihn, angeregt durch Plut. Brutus 23 und eine Beschreibung von A. Kauffmanns Gemälde ■ dem Jahr 1768, im Lied Amalias in den *Räubern* von 1781 (2,2; der Anfang noch einmal in 4,4) als affektgeladene Zwiesprache, wobei ■ diese in Anknüpfung ■ die spätant.-ma. Tradition unmittelbar vor den Tod H.s legt (mit deutlicher Mäßigung des Ausdrucks 1800 als selbständiges Gedicht unter dem Titel *Hektors Abschied* veröffentlicht und in dieser Fassung 1815 durch F. Schubert in op. 58/D 312 vertont; [1]). In seinem Brief *An den Herausgeber der Propyläen* anlässlich der Ausstellung der Bilder, die durch die zweite Preisaufgabe von Goethe und Meyer angeregt wurden, äußert ■ sich auch zur möglichen bildlichen Umsetzung des Gegenstands.

B.3.2. Bildende Kunst

Auch in der Bildenden Kunst der Nz. spielt H. bis in das 17. Jh. hinein nur eine untergeordnete Rolle. Um 1458–1460 entsteht eine heute im Museo Arqueologico in Madrid befindliche Bronzestatue des berittenen H. von Filarete [6], zwischen 1490 und

1495 eine Darstellung von H.s Tod und Schleifung auf einer Hochzeitstruhe durch Biagio d'Antonio (Cambridge, Fitzwilliam Museum). Im Zusammenhang mit der Herleitung des frz. Königtums vom H.sohn Francus oder Francion stehen zwei Werke ■ der ersten Schule von Fontainebleau: eine Zeichnung von Rosso Fiorentino mit der Verbrennung H.s als Vorlage für ein dann nicht ausgeführtes Fresko in der Galerie Franz' I. (1535–1536, Nachstich von A. Fantuzzi) und eine Zeichnung F. Primaticcios mit dem verwundeten H. (um 1540, Paris, Louvre).

Vom 17. Jh. an beginnt die bildkünstlerische Produktion stärker anzuwachsen, ■ der Wende vom 17. zum 18. Jh. gefördert durch das zunehmende Interesse an der *Ilias* Homers. P.P. Rubens schafft eine Ölskizze (1630–1635, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen) und einen Modello (1630–1635, Pau, Musée des Beaux-Arts) für eine Tapisserei mit H.s Tod im Rahmen einer Achilleusserie und P. Testa ebenfalls anlässlich eines Achilleuszyklus' einen Kupferstich mit der Schleifung H.s (um 1648–1650, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett). Dabei scheinen Testa [2.262] und Rubens [4.31f.] bereits direkt auf Homer zurückzugreifen.

Schon im Barock ist der Abschied H.s von Andromache ein beliebtes Thema [11.113–115]. Ihn stellt A. Coppel als volkreiche, theaterhaft anmutende Szene dar (vor 1711, Tours, Musée des Beaux-Arts). Den Höhepunkt erreicht die Entwicklung im Klassizismus. Bedeutsam ist G. Hamiltons zwischen 1760 und 1775 entstandener Iliaszyklus ■ sechs Gemälden, der u. a. H.s Abschied (um 1775, University of Glasgow, Hunterian Collection and Art Gallery), die Schleifung (verkleinerte Wiederholung, um 1765, Warschau, Muzeum Narodowe, und Nachstich ■ D. Cunego) und Auslösung seines Leichnams (verkleinerte Wiederholung, um 1775, London, Tate Gallery, und Nachstich ■ D. Cunego) und die Trauer der Andromache (verkleinerte Wiederholung, 1760, Edinburgh, National Gallery of Scotland, und Nachstich von D. Cunego) abbildet. Noch auf dem Totenbett erscheint H. als respekteinflößender Held.

Von Hamilton beeinflusst läßt J.-L. David 1783 Andromache, die der heranwachsende Astyanax ■ trösten versucht, in gefäster Trauer auf den aufgebahrten H. hinweisen (Paris, Louvre). Die Beschränkung auf die Dreiergruppe hat David vielleicht von A. Kauffmann übernommen, die Andromache jedoch an einer Urne trauern läßt (1772, Nachstich von Th. Burke). Zweimal stellt Kauffmann den Abschied H.s von Andromache dar: 1768 den Moment des Händedrucks der Gatten (Saltram House, Morley Collection), etwas später den des Gebets für den Sohn (Nachstich von L. Schiavonetti). Gleich dreimal hat Kauffmann H.s Mahnung an Paris gemalt (1770, Chur,

Bündner Kunstmuseum, und 1775, St. Petersburg, Staatliche Eremitage) und gezeichnet (um 1775, Brezgenz, Voralberger Landesmuseum), mit H. als dem Repräsentanten der Welt des Kampfes und der Pflicht. Dieses Motiv ist in der frz. Kunst des Klassizismus sogar noch beliebter als der Abschied H.s [11. 156–164], der in Deutschland neben der Auslösung von H.s Leichnam das beliebteste Thema aus der *Ilias* ist. Im zweiten Viertel des 19. Jh. ebbt das Interesse an H. dann rasch ab.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

In J. Giraudoux' 1935 kurz vor dem Einmarsch dt. Truppen in das entmilitarisierte Rheinland uraufgeführtem Theaterstück *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* versucht der gerade erst in einem anderen Krieg siegreich zurückgekehrte H. vergeblich, den Ausbruch des Krieges durch Helenas Rückgabe zu verhindern. Von größerer Weltklugheit scheint allerdings der griech. Chefunterhändler Ulysse (Odysseus), der zwar mit H. zusammenarbeitet, aber an der Vermeidbarkeit des Krieges zu Recht zweifelt. In Ch. Wolfs Erzählung *Kassandra* von 1983 gehört H. nicht zu den Kriegstreibern, füllt aber aus Angst vor gesellschaftlicher Ächtung und gegen seine Neigung die von ihm erwartete Rolle des Ersten Helden Trojas aus, am Ende auch im Wissen um den ihm damit bevorstehenden Tod. In D. Walcotts 1990 erschienenem epischen Gedicht *Omeros* wird H. zu einem schwarzen Fischer auf der karibischen Insel St. Lucia, der mit seinem Gegenspieler Achille (Achilleus) um die Liebe Helenas (Helena) konkurriert. Die Konkurrenz zwischen H. und Achille erscheint dabei als Symbol für den Konflikt zwischen indigener Tradition und westlichem Fortschritt. Gegen Ende des Werkes kritisiert der Erzähler sich selbst dafür, seine karibischen Charaktere zu Verkörperungen homerischer Helden gemacht zu haben (Kap. 54).

In der Lyrik des 20. Jh. sind es die bekannten Szenen aus Homers *Ilias*, die fortwirken. In E. Muirs *Balad of Hector in Hades* (1921–1924, für die *Collected Poems* von 1952 noch einmal überarbeitet) durchlebt H. die Verfolgung durch Achilleus noch einmal. M. Longley läßt in seinem Sonett *Ceasefire* (1994) die Darstellung der Auslösung von H.s Leichnam zu einer Friedensmahnung im Nordirlandkonflikt werden.

B.4.2. Bildende Kunst

Die Moderne hat kaum Interesse an den mit der Gestalt H.s verbundenen Bildthemen. Am Anfang des 20. Jh. schafft M. Slevogt einen Lithographiezyklus *Achill*, in dem jeder Lithographie die entsprechende



Abb. 1.: Giorgio de Chirico, Hektor und Andromache, Öl auf Holz, 1917. Privatbesitz.

Stelle aus der *Ilias* beigefügt ist (1907, Neuaufl. 1915). Gleichzeitig entstehen die Vorzeichnungen zum Zyklus *Hektor*, der 1921 erscheint. In der Lithographie *Hektor nimmt Abschied von Andromache und Kind* wird Andromache mit Astyanax im Arm dargestellt, wie sie sich nach dem in der Ferne stehenden H. umschaut. Wie andere seiner Bildthemen hat G. de Chirico auch seine mannechinoartige Darstellung *Hektor und Andromache* von 1917 (vgl. Abb. 1) vielfach variiert, als Gemälde, Zeichnung und Skulptur. Insofern erscheint die Vervielfachung durch A. Warhol von 1982 folgerichtig. Der »barocken« Phase de Chiricos gehören seine Bilder von H.s Kampf mit Achilleus (1947, Mailand, Galleria Sianesi) sowie H. und seinen Pferden (1961 und 1966, Rom, Privatbesitz).

B.4.3. Musik

Im 1879 uraufgeführten ersten Teil von H. Berlioz' Oper *Les Troyens* fordert der Geist H.s, den Cassandra bereits zuvor als Zeichen des drohenden Untergangs auf den Wällen erblickt hat, Aeneas (Aeneias) auf, das untergehende Troja zu verlassen und

eine neue Heimat zu suchen. Die Anlehnung an die Szene aus Vergils *Aeneis* ist ebenso deutlich wie ihre pathetische Steigerung. Im 1863 uraufgeführten zweiten Teil erscheint der Geist H.s noch einmal, diesmal zusammen mit denen des Priamos, der Hekabe und Kassandra, um Aeneas zum Aufbruch aus Karthago zu mahnen. M. Tippett macht in seiner Oper *King Priam* (1958–1961, UA 1962) H. zur Verkörperung trojanischer Männlichkeit. Beim Austausch seines Leichnams gegen den des Patroklos erkennen Priamos und Achilleus ihre Verbundenheit im Angesicht schicksalhaften Leids. In dem Songzyklus *Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts* der Heavy-Metal Band Manowar von 1992 bleibt von H. nur der Kämpfer übrig.

→ *Achilleus; Andromache; Paris*

Forschungsliteratur

- [1] D. BORCHMEYER, Hektors Abschied. Schillers Aneignung einer homerischen Szene, in: *JDSG* 16, 1972, 277–298
[2] E. CROPPER, Pietro Testa 1612–1650: Prints and Drawings

(Ausst.kat.), 1988 [3] P. DRONKE, Hector in Eleventh-Century Latin Lyrics, in: S. Krämer/M. Bernhard (Hrsg.), *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, 1988, 137–148 [4] E. HAVERKAMP BEGEMANN, The Achilles Series (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 10), 1975 [5] M. KERN, Art. Hektor [1], in: *LaG-MA*, 2003, 271–277 [6] H. KEUTNER, Hektor zu Pferde. Eine Bronzestatue von Antonio Averlino Filarete, in: W. Lotz/L. L. Müller (Hrsg.), *Studien zur toskanischen Kunst. FS Heydenreich*, 1964, 139–156 [7] K.C. KING, Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages, 1987 [8] M. KUNZE (Hrsg.), *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden: Homer in der Kunst der Goethezeit*, 1999 [9] H. SCHROEDER, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst, 1971 [10] R. SCODEL, The Trojan Trilogy of Euripides, 1980 [11] H. SIEPERT, Themen Homers *Ilias* in der französischen Kunst (1750–1831), 1988 [12] C.N. SMITH, Antoine de Montchrestien, Two Tragedies: Hector and La Reine d'Escoffe, 1972 [13] O. TOUCHÉFEU, Art. Hektor, in: *LIMC* 4.1, 1988, 482–498.

Robert Cramer (Wuppertal)

Helena

(Ἑλένη, lat. Helena)

A. Mythos

H. wird in den *Kyprien* als Tochter des Zeus und der Nemesis angesehen, der sich Zeus in Gestalt eines Schwans nähert, während sie die Form einer Gans annimmt. H. entschlüpft dem daraufhin von Nemesis gelegten Ei, nachdem sie entweder von Leda selbst oder einem Hirten gefunden wurde, der es Leda übergibt. H. wird also von Leda und ihrem Gatten Tyndareos gewissermaßen adoptiert (Sappho frg. 166 L/P; Hyg. astr. 2,8; Apollod. 3,10,7). Nach einer bekannteren Variante vereinigt sich Zeus mit Leda und diese gebiert H. und die Dioskuren (Kastor und Polydeukes) einem Ei (Eur. Hel. 17–21; Paus. 3,16,1). Manchmal wird H. auch als Tochter des Tyndareos bezeichnet (Eur. Hel. 17; Hyg. fab. 78). Nur bei Hesiod findet sich die Auffassung, sie sei Tochter des Okeanos und der Thetys (Hes. cat. 24).

H., die im Hause des Tyndareos aufwächst, gilt als schönste Frau Griechenlands und wird bereits in ihrer Kindheit von Theseus nach Aphidna entführt, dort von dessen Mutter Aithra bewacht und schließlich von ihren Brüdern, den Dioskuren, befreit (Hdt. 9,73; Plut. Theseus 31 f.). Ihr Alter zu diesem Zeitpunkt ist umstritten, sie beträgt 7, 10 oder 12 Jahre. Nach ihrer Rückeroberung bewerben sich die besten Heroen um sie, unter denen König Menelaos siegreich hervorgeht (Freierkataloge bei Apollod. 3,10,8; Hyg. fab. 81; Hes. cat. 197–204). Mit ihm zeugt sie die Tochter Hermione (Hom. Od. 4,12–14; Eur. Or. 107–112). Tyndareos hat die übrigen Freier dazu verpflichtet, Menelaos gegen jeden Konkurrenten beizustehen, der ihm seine Rechte streitig machen will. Als H. während einer Abwesenheit ihres Gatten von Paris entführt und nach Troja gebracht wird, tritt dieser Bündnisfall ein. H.s Entführung ist also die Ursache des Trojanischen Krieges. Nach dem Tod des Paris wird sie an den Troer Deiphobos verheiratet. Am Ende des Krieges kehrt sie mit Menelaos nach Sparta zurück. Nach Stesichoros (bezeugt in Plat. rep. 586c und Plat. Phaidr. 243a) handelte sie sich bei der trojanischen H. nur um ein Trugbild, wohingegen die wahre H. nach Ägypten entrückt worden sei. Nach Eur. Hel. findet sie dort der dem Krieg zurückkehrende Menelaos wieder. Laut Paus. 3,19,13 soll sich H. nach dem Tod des Achilles mit ihm auf der Insel Leuke vermählt haben.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Der H. mythos wird in der Antike stets im Zusammenhang mit dem Trojanischen Krieg rezipiert. Im Mittelpunkt der Rezeption stehen zwei Themen: Erstens wird H. häufig die Kriegsschuld angelastet, da sie sich freiwillig von Paris entführen läßt. Mythol. ist diese Entführung durch das Parisurteil begründet: Paris hat H. zum Lohn dafür erhalten, daß Aphrodite zur schönsten Göttin erwählte. Da Aphrodite ihn bei der Entführung unterstützt, könnte diese Erzählung H. von ihrer Mitschuld entlasten, verliert jedoch im Verlauf der Rezeptionsgeschichte an Bedeutung, während die Verurteilungen H.s schärfer werden. Zweites zentrales Thema ist die fatale Wirkung ihrer Schönheit auf die Männer. Die göttliche Schönheit H.s wird in der Forschung auch darauf zurückgeführt, daß H. sich einer bei Sparta verehrten Gottheit entwickelte [2. 2824]; [3].

Die *Ilias* ist das früheste erhaltene Werk, in dem uns die Gestalt der H. entgegentritt. Die in den verschollenen *Kyprien* erzählte Vorgeschichte des Kriegs – also das Parisurteil und die Entführung der H. – erzählt Homer nicht. H. erscheint in drei bedeutenden Szenen der *Ilias*, in denen in jeweils unterschiedlicher Weise die Frage ihrer möglichen Mitschuld aufgeworfen wird. Zunächst geschieht dies in der sog. Mauerschau auf dem Skäischen Tor. H. soll dort dem Zweikampf von Menelaos und Paris beiwohnen. Als die Götterbotin Iris H. in ihrem Gemach aufsucht, um sie hierzu aufzufordern, arbeitet H. gerade an einem großen Gewebe (Hom. Il. 3,125), das den Krieg der Troer und Achaier darstellt, der um ihretwillen (Hom. Il. 3,128) erduldet wird. Die symbolische Handlung des Webens nähert H. dem Ependichter an: Sie überführt das Kriegsgeschehen in eine ästhetische Ordnung, durch die sie verarbeitet und erinnert wird. Auf dem Skäischen Tor sind die Ältesten der Stadt um Priamos versammelt. Homer hebt H.s Wirkung auf die Ältesten hervor: Sie vergleichen sie mit den unsterblichen Göttern und betonen, daß der Krieg um eine solche Frau verständlich sei. Dennoch wünschen sie H.s Abreise, damit Troja gerettet werde. Die Verstrickung von Schönheit und Unheil, die die gesamte Rezeptionsgeschichte der H. prägt, ist also bereits hier vorgezeichnet, auch wenn H. an dieser Stelle nicht für

das Kriegsgeschehen verantwortlich gemacht wird. Priamos betont dies ausdrücklich unter Anspielung auf die Rolle der Götter: »Du bist mir nicht schuld, die Götter sind mir schuld, die den tränenreichen Krieg mit den Achaiern gegen mich erregt haben« (Hom. Il. 3,164 f.). Trotz dieses Freispruchs leidet H. unter den Konsequenzen ihres Handelns, klagt sich an und sieht ihren Ruf unter den Griechen ruiniert.

Die zweite H.szene scheint die Unschuld H.s zu untermauern, da sie belegt, wie wenig H. sich dem göttlichen Zwang widersetzen kann: Nachdem Aphrodite das Duell des Paris mit Menelaos unterbrochen hat, fordert sie H. auf, sich mit Paris in Liebe zu vereinen. H. verweigert der Göttin zunächst den Gehorsam, woraufhin Aphrodite sie mit Drohungen gefügig macht. Zum dritten Mal erscheint H. in Hom. Il. 24,760–775, wo sie nach Andromache und Hekabe um den toten Hektor trauert. Man erfährt, daß Hektor sie zu seinen Lebzeiten gegen die Vorwürfe der Troer in Schutz nahm und daß ihr nach dessen Tod außer Priamos niemand mehr wohlgesonnen ist. Hier deutet sich bereits an, welchem Haß seitens der Griechen und der Troer H. in den späteren Texten ausgesetzt sein wird. In diesem Sinne nennt sie der um Patroklos trauernde Achilles »die schaudererregende Helena« (Hom. Il. 19,325).

Betrachtet man zusammenfassend die H.darstellung in der *Ilias* unter dem Aspekt der Schuldfrage, ergibt sich ein komplexes Bild: Auf der einen Seite werden Vorwürfe gegen sie erhoben, nicht zuletzt von ihr selbst, ein persönliches Schuldbewußtsein ist damit vorauszusetzen; auf der anderen Seite wird aber der göttliche Einfluß auf H.s Handeln unterstrichen und ihr somit die Eigenverantwortlichkeit wieder abgesprochen [14. 5–32]; [15. 89].

In der *Odyssee* ist H. mit Menelaos versöhnt und tritt als liebenswürdige und kluge Gattin auf. Es wird erwähnt, daß H. ein Kind, nämlich Hermione, zur Welt gebracht habe (Hom. Od. 4,12–14); später gesellt sie sich zu Menelaos und seinen Gästen Telemachos und Peisistratos, die hoffen, etwas über das Schicksal des Odysseus in Erfahrung zu bringen (Hom. Od. 4,120–305). Erwähnt werden zahlreiche Geschenke, die H. von Alkandre, der Gattin des Ägypters Polybos, in Theben zum Geschenk erhielt. Hier begegnet man bereits der Verbindung H.s zu Ägypten, die später zur Episode der »ägyptischen H.« ausgearbeitet wird. Durch die Frage des Telemachos nach Odysseus an die Leiden des Krieges erinnert, geben sich die Männer der Trauer hin, die H. mit Hilfe eines Zaubermittels besänftigt wird. Darauf erzählt Menelaos von der List des Trojanischen Pferdes und von H.s Rolle dabei: Als die Griechen im Pferd verborgen waren, habe H. wie ein Dämon getrieben die Namen der Insassen gerufen und dabei die Stimmen ihrer Gattinnen

nachgeahmt, so daß diese sich aus Sehnsucht nach ihren Frauen beinahe verraten hätten. Erstaunlicherweise wird diese List H.s, mit der sie sich ganz auf die Seite Trojas stellt, in der *Odyssee* nicht weiter kommentiert. An späterer Stelle taucht sie noch einmal auf, als Penelope die Schuld H.s erwägt, um am Ende zum Ergebnis zu kommen, ein Gott habe sie getrieben (Hom. Od. 23,218–224).

In der Zeit nach Homer setzt eine Dämonisierung der H. ein: Sie wird zunehmend für den Krieg verantwortlich gemacht und zum Exempel einer treulosen verführerischen Frau; daneben erscheint sie aber auch als Paradigma der leidenschaftlich Liebenden, z. B. bei Sappho (fig. 16 L/P). Berühmt war in der Antike das Schicksal des Stesichoros (7./6. Jh. v. Chr.), der die H. geschmäht haben soll, darauf von Aphrodite zur Strafe geblendet wurde und schließlich einen Widerruf seiner Schmähung verfaßte, in dem er behauptete, H. sei nie in Troja gewesen. Aus Plat. rep. 586c wissen wir, daß laut Stesichoros die Götter Paris nur ein Trugbild mitgaben.

Eine wichtige Rolle erhält H. in den 415 v. Chr. aufgeführten *Troerinnen* des Euripides. In dieser Tragödie wird die Situation der überlebenden trojanischen Frauen nach der Zerstörung der Stadt dargestellt. Der kollektive Haß der Sieger und Besiegten richtet sich auf H. Die Troerinnen fordern Menelaos auf, sie zu opfern – was er auch verspricht: Als abschreckendes Beispiel für untreue Ehefrauen soll sie nach seiner Rückkehr hingerichtet werden. Als bedeutungsvoll erscheint das Motiv des Sehens, denn dem Anblick der H. wird eine unwiderstehliche erotische Macht über die Männer zugeschrieben. So fordert die rachsüchtige Hekabe Menelaos auf, H. zu ermorden, und warnt ihn zugleich vor deren Anblick: »Tu's, Menelaos! Töte sie! Doch meide/Sie anzusehn; sonst fällst du in ihr Netz./Sie fängt der Männer Blick, erobert Städte./Entflammt die Häuser. Mächtig ist ihr Zauber« (Eur. Tro. 890–894). In ihrer Verteidigungsrede weist H. alle Schuld von sich, indem sie auf das Parisurteil und dessen Folgen zu sprechen kommt: Paris und Aphrodite seien schuld am Krieg. Hekabe weist in ihrer Antwort jede Verantwortung der Götter zurück, indem sie den Mythos psychologisiert: »Kypria ist nur Redensart« (Eur. Tro. 1038 f.). Damit wird das seit Homer virulente Problem der Verantwortlichkeit des Menschen auf den Konflikt zwischen myth. Götterglauben und menschlicher Handlungsautonomie zugespielt. Auch belegt die Verteidigungsrede, die oft in Verbindung mit Gorgias' *Lob der Helena* (s. u.) gebracht wird, den Einfluß sophistischer Rhetorik.

Mythenkritik und sophistische Rhetorik spielen auch in Euripides' *Orestes* eine wichtige Rolle, wo H. zum Instrument einer politischen Intrige wird: Die vor der Volksversammlung des Muttermordes ange-

klagen Geschwister ?Orestes und ?Elektra wollen Menelaos dazu zwingen, seinen Einfluß ■ ihren Gunsten geltend zu machen. Als dieser sich weigert, beschließen sie, ihm mit der Opferung H.s zu drohen. ?Apollon verhindert dies ■ Ende, indem er H. unter die Sterne entrückt. Dieser Schluß stellt eine Umkehrung des bisherigen Mythos dar. War H.s Anblick im Leben verheerend, so soll ihr Sternbild jetzt die Schiffer sicher durch das Meer geleiten; war sie zuvor zum Sündenbock gestempelt, soll ihr nun selbst geopfert werden.

Eine radikale Umdeutung des H.mythos bietet die *Helena*, in der Euripides auf den Widerruf des Stesichoros und auf einen Bericht des Herodot zurückgreift. Dieser erzählt, H. sei von ?Paris nach Ägypten gebracht worden und dort beim König Proteus verblieben. Die Griechen hätten Troja belagert und den Versicherungen der Troer keinen Glauben geschenkt, daß H. sich in Ägypten befinde. Erst nach Kriegsende sei Menelaos nach Ägypten gesegelt und habe seine treue Gattin ■ den Händen des Proteus erhalten (Hdt. 2,112–120). In der *Helena* kombiniert Euripides die Erzählungen des Herodot und des Stesichoros ■ einer neuen Version: Paris erhielt nur ein von den Göttern angefertigtes Trugbild der H., um das die Griechen ■ Troja kämpfen und das Menelaos mit nach Hause nimmt. Die wahre H. wurde nach Ägypten entrückt und dem Proteus in Obhut gegeben. Der Krieg wird also nur um ein Trugbild geführt und H. von der Kriegsschuld entlastet. Alles Wissen der Griechen und Troer über H. erscheint nur als unbegründete Meinung, bezieht es sich doch auf das Trugbild, nicht auf die Wirklichkeit [12]. Die Menschen verfügen nicht über die nötige Einsicht, ■ zwischen Schein und Sein, bloßer Bezeichnung (ónoma) und Sache (práγμα) zu unterscheiden. So bleibt die echte H. trotz ihrer Kenntnis der Wahrheit machtlos, während der Schein seine Wirkung entfaltet, indem er die tragische Wirklichkeit des Krieges erschafft und sich zerstörerisch auf ihre Familie auswirkt: ?Leda und H.s Brüder, ?Kastor und Polydeukes, sollen wegen der Schande Selbstmord begangen haben. Die Rettung wird durch die Ankunft des Menelaos herbeigeführt: Im Moment der Anagnorisis löst sich das Trugbild in Luft auf. Damit erkennen die Griechen die Wahrheit, und die richtige Ordnung der Dinge wird restituiert. An der Figur H.s wird damit das erkenntniskritische Problem verhandelt, ob und wie sich Wahrheit und Schein unterscheiden lassen.

In seinem *Lobpreis der Helena* sucht Gorgias von Leontinoi die Unschuld der H. zu erweisen, indem ■ behauptet, sie sei Paris gegen ihren Willen gefolgt. Gorgias wägt ab, ob H. durch Gewalt, durch ?Eros oder durch die Rede gezwungen wurde, den Verführungskünsten Paris' nachzugeben. Seines Erachtens

übertreffen die Macht und die Schönheit der Rede noch die des Eros. Mit diesen Überlegungen geht es Gorgias weniger um eine Auslegung des Mythos als vielmehr darum, die Wirkungsmacht der Redekunst theoretisch durch Bezug auf den H.mythos ■ bestimmen und zugleich ■ demonstrieren.

In der röm. Antike hat H. in Vergils *Aeneis* einen kurzen Auftritt: Sie wird von Aeneas (?Dido und Aineias) geschmäht. Die Stelle – deren Echtheit umstritten ist – bleibt dem überlieferten H.bild treu. Origineller sind Ovids *Heroides*, in denen H. als Briefpartnerin des Paris erscheint, auf dessen offenen brieflichen Verführungsversuch sie mit erotischer Raffinesse zu antworten weiß. Wie Paris steht auch H. längst jenseits des Mythos: Die beiden Briefpartner sind nicht weniger gebildet als ihr Autor, sie verfügen mit spielerischer Leichtigkeit über das mythol. Material und setzen es frei für ihre eigenen Absichten ein.

Eine eigenständige Rezeption H.s findet sich auch in Senecas *Troerinnen*, in deren Mittelpunkt sich anders als in dem Vorbild bei Euripides nicht die Schmähung der H., sondern deren Schmerz befindet – ein Schmerz, dessen Ursache darin besteht, daß sie im Auftrag der siegreichen Griechen die Tochter der ?Andromache , Polyxena, zu ihrer Opferung führen soll. H. gewinnt dadurch eine eigene Größe, daß sie darauf verzichtet, Polyxena zu überlisten und ihr stattdessen offen das Vorhaben der Griechen eingesteht.

B.1.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Antike werden häufig Szenen ■ dem H.mythos abgebildet. Die erhaltenen Darstellungen beziehen sich überwiegend auf folgende Szenen: H.s Geburt, ihr Zusammentreffen mit ?Paris , die Entführung aus Sparta, ihre Verfolgung durch Menelaos, der versucht, seine untreue Gattin zu töten. Darstellungen ihres Lebens in Troja oder der ägyptischen H. sind dagegen kaum erhalten.

Auf Abbildungen von H.s Geburt befindet sie sich z. T. noch im Ei, z. T. entschlüpft sie ihm gerade. Dieses Motiv sieht man z. B. auf einem Krater aus dem Museo Archeologico in Neapel (um 340 v. Chr.) [11. 293, Abb. 9]. Von H.s Entführung durch ?Paris sind mehrere Bildzeugnisse erhalten. Bei seiner Ankunft bei H. überreicht er häufig Geschenke. Auf diesem Bildtyp sitzt H. auf einem Schmel und öffnet ein von Paris überreichtes Kistchen, oder ■ wird der Moment des Überreichens gezeigt [11. 303, Abb. 70–73]. Die Begegnung ■ H. und Paris stellt sich auf einer Hydria ■ den Berliner Staatlichen Museen (ca. 380 v. Chr.) folgendermaßen dar: Die sitzende, reich gekleidete H. betrachtet sich in einem Spiegel, Paris steht nackt, mit phrygischer Mütze und Umhang vor ihr, zwei Speere in der Hand haltend. ?Eros befindet

sich über H.s Haupt und streckt seine Hände zwischen beiden als Zeichen dafür aus, daß ■ sie zusammenführt. Dieses Motiv des vermittelnden Eros findet bis in die Nz. vielfach Nachhall. H.s Entführung durch Paris wird entweder ■ Fuß, im Wagen oder im Schiff dargestellt. Bei der Verfolgungsszene sieht man Menelaos, der sie zu fassen versucht bzw. ■ der Hand hält und mit einem Schwert oder einer Lanze töten möchte. Eine attische Vase (ca. 440 v. Chr.) im British Museum zeigt, wie H. bei einer Statue Schutz sucht. Menelaos steht mit dem Speer hinter ihr und zieht sie ■ den Haaren. Eine ähnliche Darstellung ■ Pompeji in der Casa del Menandro (ca. 69–79 n. Chr.) belegt die Beliebtheit dieses Motivs auch in der Wandmalerei. Die Häufigkeit der Entführungs- und Racheszenen ist ein Beleg für den »schlechten Ruf« der H. in der Antike.

B.2. Spätantike und Mittelalter

Im Zuge der neuplatonischen und patristischen Homerdeutung erfährt auch H. verschiedene allegorische Auslegungen. Proklos deutet in seinem Kommentar zu Platons *Staat* die dort erwähnte Stelle des Stesichoros so: H. sei als Inkarnation der göttlichen Schönheit zu verstehen, der Trojanische Krieg stelle das Ringen der Seelen um diese Schönheit dar (Prokl. In rem publicam 6,173–177). Aus frühchristl. Berichten über den als Gnostiker bezeichneten Simon Magus erfährt man, daß H. ■ dessen Anhängern als der »Erste Gedanke Gottes«, die sog. Ennoia, bezeichnet wurde, die Gottes Schöpfung in Gang gebracht habe. Die Ennoia sei von den geschaffenen Engeln gefangen genommen worden und von einem Frauenkörper zum nächsten gewandert, bis Simon sie in der Gestalt der Prostituierten H. aus einem Bordell befreite [5]. In den Ps.-Clementinen, einer apokryphen fiktiven Autobiographie des röm. Bischofs Clemens, wird die Auseinandersetzung des Petrus mit Simon Magus und dessen Helferin H. erzählt. Simon Magus berichtet, ■ habe H. von den »obersten Himmeln zur Welt herabgebracht, deren Herrin sie sei als allmütterliche Wesenheit und Weisheit« [5. 384]. Diese Vorstellung von H. als Naturgottheit wirkt sich in der späteren Faust-Helena-Sage aus; noch bei Goethe wird Faust zu den »Müttern« hinabsteigen, um H. zu gewinnen.

Aus dem 4. und 5. Jh. ■ Chr. stammen auch zwei lat. Nacherzählungen verlorener griech. Romane, die wohl ursprünglich im 1. Jh. v. Chr. verfaßt wurden: Dictys Cretensis' und Dares Phrygius' »Augenzeugenberichte« über die Zerstörung Trojas. In Dictys' *Ephemeris belli Troiani*, dem fiktiven Tagebuch eines griech. Kriegers, wird H. von ihrer Mitschuld am Krieg stark entlastet, da die trojanischen Prinzen ihre Herausgabe verweigern, weil sie die restlichen ■ ?Paris erbeute-

ten Schätze behalten wollen. Und ?Achilleus , der H. verflucht, weiß auch, daß sie nur ein Vorwand ist, weil ■ in dem Krieg letztlich um die Weltherrschaft gehe. Auch Dares' *De excidio Troiae historia*, deren Verf. sich als Trojaner ausgibt, entlastet H. dadurch stark, daß er ihre Entführung durch Paris nur als Teil einer längeren Reihe von Auseinandersetzungen zwischen Griechen und Troern darstellt, die auf die Ausweisung der in Troja rastenden Argonauten (?Iason und die Argonauten) durch Priamos' Vater Laomedon zurückgehen. Die brüskierten Griechen rächen sich durch eine erste Zerstörung Trojas und die Entführung der Königstochter Hesione. Die Entführung H.s erscheint daher als ein Racheakt ■ den Griechen. Die Entführung spielt sich nicht in Sparta, sondern in Kythera ab, es wird beschrieben, wie beide von der Schönheit des anderen ergriffen werden – die Keimzelle aller späteren Ausmalungen des ersten Zusammentreffens von Paris und H. In Troja wird H. gut behandelt. Trotz fehlender literarischer Qualität besitzen die Berichte des Dares ■ und Dictys große Bedeutung für die Überlieferung des Trojanischen Kriegs im MA, dem die homerischen Originale nicht mehr zur Verfügung standen, und haben indirekt auch neuere Darstellungen inspiriert.

Der wichtigste ma. Trojaroman, Benoît de Sainte-Maure *Roman de Troie*, bezieht seine Handlung beinahe ganz aus Dares und Dictys, überführt deren prosaische und äußerst knappe Darstellung aber in eine romanhaft ausgeschmückte Erzählweise. Auch wird das Geschehen und das Verhalten der Figuren gemäß den höfischen Verhaltensnormen des 12. Jh. beschrieben. Nach der Entführung H.s bereitet ihr Priamos als hoher Dame an seinem Hof einen freundlichen Empfang und verheiratet sie mit Paris. H. wird vollständig integriert: Sie pflegt den verwundeten ?Hektor und beklagt seinen Tod und steigert ■ ihr Ansehen ■ Hof. Bei Benoît ist der Krieg das Ergebnis einer Summe vieler politischer Fehlentscheidungen, nicht einer persönlichen Schuld der H. Das zeigt sich bei der Auseinandersetzung der trojanischen Fürsten um die Herbeiführung des Friedens. Als Antenor in deren Verlauf H. der Kriegsschuld bezichtigt und ihre Rückgabe an die Griechen fordert, lehnt Priamos dies mit der Begründung ab, daß Antenor und Aeneas (?Dido und Aineias) den Raubzug des Paris unterstützt hätten. H. wird damit freigesprochen, gesteht aber dennoch ihre partielle Verantwortlichkeit ein. Benoît betont H.s außerordentliche Schönheit, ihr höfisches Verhalten und ihre Integrität. Ihre Untreue spielt keine Rolle, sie wird vielmehr zum Gegenpart der Briseis, die als Exemplum der treulosen Frau fungiert.

Benoît's Roman wurde stark rezipiert und mehrfach bearbeitet. In den dt. Fassungen des Trojaromans

von Herbot von Fritzlar (um 1190) und Konrad von Würzburg (bis 1287) begegnet **H.** als vorbildliche höfische Dame. Daneben existiert sie aber auch als Exemplum weiblicher Untreue weiter, wie etwa in Dantes *La Divina Commedia*, wo sie im Inferno (5,64) unter den Wollüstigen erwähnt wird.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

In 16. und 17. Jh. wird **H.** weiter im Zusammenhang mit dem Trojanischen Krieg tradiert, **etwa** in R. Garniers *La Troade*. Daneben kommt **es** zu originellen Neuinterpretationen der Figur, etwa in P. de Ronsards *Sonnets pour Hélène* (1587). Ronsard greift den Mythos der doppelten **H.** auf, und zwar einerseits, indem sich die Sonette an zwei verschiedene Adressatinnen richten – an die reale *Hélène de Surgère* und **die** myth. **H.** –, andererseits, indem **er** die aus Euripides' *Helena* bekannte Doppelung von Name und Sache übernimmt. Der lyrische Sprecher bekennt nämlich, sich in den »nom si fatal« (1,3) der Angebeteten verliebt **zu** haben, macht aber die Erfahrung, daß sie ihrem Ruf nicht entspricht – was er vorfindet, ist keine verführbare **H.**, sondern eine treue Penelope. So rückt das Ich in die Position eines vergeblich schmachtenden Liebenden, der **H./Hélène** umwirbt und wider besseres Wissen dem Trugbild ihrer Verführbarkeit verhaftet bleibt, in der Hoffnung, sie doch noch zu erobern. Der Trojanische Krieg erscheint ihm als vorbildliches, einer solchen Schönheit würdiges Unterfangen. Das Begehren wird hier in seiner Unerfülltheit bejaht, das Trugbild siegt über die Vernunft des Dichters und veranlaßt ihn zur Produktion der Sonette, die in offener Reihung das myth. Paradigma ausbuchstabieren: Ronsard steht das gelehrte Wissen über die Antike zur Verfügung, er aktualisiert nach freiem Belieben die unterschiedlichsten Bestandteile des **H.**-mythos. Das Werben des lyrischen Ich um die unerreichbare **H.** läßt sich **aus** poetologischer Perspektive als Bemühen des Dichters deuten, das Ideal der Dichtung zu verwirklichen, das sich aber jedesmal von neuem entzieht. Durch diese poetologische Verwendung der **H.** markieren Ronsards Sonette einen wichtigen Einschnitt in der literarischen Rezeption der Figur.

In Ch. Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* gilt **H.** den Gelehrten, für die Faust den Geist der Toten beschwört, als »der Schöpfung höchstes Werk« (5,1, v. 31, Ausgabe von 1616), obwohl sie mit Hilfe des Teufels hergezaubert wurde. Fausts anschließende sexuelle Vereinigung mit **H.** wird einerseits **als** der Figur des alten Manns aus christl. Perspektive als Todsünde der Wollust gewertet, andererseits stellt **H.** als höchste Erzeugung der Natur und Inbegriff der Schönheit eine Überwindung der Zeitlichkeit dar und

eröffnet darin einen Erfahrungshorizont jenseits der christl. Sündenlehre [6. XXVf.]. Darin geht Marlowe über seine Vorlage, das *Faustbuch* von 1587, das er in einer engl. Übersetzung kannte, hinaus. In diesem wird die Episode, in der sich Faust mit **H.** vereint und einen Sohn zeugt, nur mit Fausts Fleischeslust erklärt – es handelt sich also um eine recht schlichte Verteufelung der durch **H.** personifizierten Sinnlichkeit.

B.3.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Nz. ist insbes. die Entführung der **H.** ein beliebtes Motiv. Zur Ikonographie der Szene gehört üblicherweise die Darstellung der Küste als Markierung einer zugleich räumlichen und geistig-moralischen Grenze. Man sieht auf der einen Seite die Spartaner, die **H.** zurückhalten wollen. Sparta wird dabei durch Mauern oder Tore dargestellt. Auf der anderen Seite erblickt **man** die Küste mit dem bereitstehenden Schiff und das offene Meer als Symbole der Grenzüberschreitung, aber auch der zukünftigen Ereignisse, deren Ausgang als bekannt vorausgesetzt wird. Die Bildmitte wird von **Paris** und **H.** eingenommen, wobei Paris die Geraubte oft trägt, während sie sich in seinen Armen zurückwendet und die Spartaner sie zu halten versuchen. Die Entführung gibt also Anlaß **an** dramatisch bewegten Szenen, der bes. in der Hochrenaissance und im Barock genutzt wird. Beispiele für diesen Bildtypus sind F. Primaticios *Ratto d'Elena* (ca. 1530, Barnard Castle, Bowes Museum), L. Giordanos *Ratto d'Elena* (ca. 1680, Caen, Musée des Beaux Arts) oder aus späterer Zeit J.-B.-H. Deshays *L'Enlèvement d'Hélène* (ca. 1761, San Francisco, Museum of Fine Arts). P. Puget nutzte das Motiv für seine dramatische Marmorskulptur *L'Enlèvement d'Hélène de Troie* (1683–1686, Detroit, Institute of Arts), die sich ganz auf die dynamischen Bewegungen der Figuren Paris, **H.** und einer dritten Person konzentriert. Mauer, Schiff und Meer sind nur angedeutet.

Eine von dieser Tradition abweichende Fassung hat G. Reni gemalt. Sein *Ratto d'Elena* (vgl. Abb. 1) stellt **ebenfalls** auch die genannte Schwellensituation dar: **H.** und Paris, die sich in der Bildmitte befinden, verlassen Sparta und bewegen sich auf das Meer zu. Aber Reni nimmt der Szene jede äußere Dramatik: Niemand versucht das Liebespaar zurückzuhalten. Ihre Liebe wird erkennbar durch die einander zugewandten Gesichter, v. a. durch die Tatsache, daß sich beide nach einem bestimmten ikonographischen Typus an den Händen fassen, der in der ant. Malerei für die Führung der Braut durch den Bräutigam reserviert ist [4.83]. Die hellen Hände beider heben sich im Zentrum des Bildes vor der dunklen Rüstung Paris' deutlich ab. Ein Cupido im Bildvordergrund rechts blickt



Abb. 1: Guido Reni, *Ratto d'Elena*, Öl auf Leinwand, 1631. Paris, Louvre.

den Betrachter an und zeigt auf das Paar, um auf seinen Sieg hinzuweisen, sein Fuß ruht jedoch auf einer Steinplatte, die die Ruinen Trojas vorwegnimmt. Die Ruhe der Darstellung ermöglicht **es** dem Maler, die äußere Schönheit seiner Protagonisten, aber auch die allegorischen Zeichen seines Bildes zur Geltung zu bringen. Hier ist v. a. der Mohr links im Bild zu nennen, der aufgrund seiner abweichenden Hautfarbe den Gegenpol zu **H.**s äußerer Schönheit bildet. Der Affe, den **er** an der Leine führt, kann als Emblem der Wollust gedeutet werden. Der allegorische Sinn der dargestellten Szene steht demnach in einer Spannung zur Darstellung selbst: Die Schönheit der Farben und Menschen will kontemporiert sein, widerspricht aber der verborgenen Aussageabsicht, die die moralische Verwerflichkeit und die zerstörerischen Konsequenzen des Verhaltens von **H.** und Paris unterstreicht [4]. In einem gewissen Sinn greift Reni damit auf den Topos der **H.**-rezeption zurück, daß Tugend und große Schönheit selten miteinander einhergehen, er formuliert ihn aber im Horizont seiner Kunstauffassung neu als einen Gegensatz im Kunstwerk selbst, dessen schöne Form nicht bruchlos in seinem moralischen Gehalt aufgeht.

In der klassizistischen Malerei des 18. Jh. ist v. a. die Begegnung von **H.** und **Paris** ein beliebtes Motiv, häufig werden sie mit Cupido oder mit **Aphrodite** dargestellt, die das Begehren der beiden Partner figurieren sollen. Gegenüber der barocken Vorliebe für die bewegte Entführungsszene tritt **ebenfalls** die intime Zweisamkeit in den Vordergrund. In A. Kauffmanns *Venus überredet Helena, Paris liebt* (1790, St. Petersburg, Eremitage) sieht man **Aphrodite** und **H.** auf einer Bank sitzen. Cupido führt Paris heran, während im Hintergrund ein Sturm als diskretes Symbol der Leidenschaften die Bäume schüttelt. Auch B. West hat das Sujet in *Helen Brought to Paris* dargestellt (1776, Washington DC, National Museum of American Art, Smithsonian Institution). Kaufmann und West greifen auf ein ant. Bildthema zurück, interpretieren **es** aber im Sinne einer empfindsamen Kultur. In J.-L. Davids Gemälde *Les Amours de Paris et Hélène* von 1788 (Paris, Louvre) befindet sich das Paar in einer erotischen Situation: Paris sitzt nackt auf einem Hocker, auf dem Haupt eine phrygische Mütze, in der Hand eine Lyra, während **er** seinen Kopf nach rechts zur bekleideten **H.** dreht, die sich ihm liebevoll, aber mit einem melancholischen Ausdruck zuneigt. Interessant ist, daß Paris als Sänger mit der Lyra dargestellt ist – was an

seine Vorgeschichte als Schäfer erinnert – und H. selbst als Muse (7Musen) erscheint. Seine Waffen – Pfeil und Bogen – sind links ■■■ einer Aphroditestatue aufgehängt und erinnern dadurch an Attribute Amors (7Eros), gemahnen aber gleichzeitig an die fatalen Konsequenzen dieser Liebesbeziehung. Davids Gemälde, das sich ■■ ant. H.-und-Parisdarstellungen orientiert, hat durch die strenge Komposition und die Konzentration auf den psychischen Ausdruck die mythol. Malerei neu belebt [10. 243 f.].

B.3.3. Musik

Für das 16. und 17. Jh. sind zahlreiche Opern bekannt, die die Liebe zwischen 7Paris und H. zum Gegenstand haben. Das Sujet eignet sich hervorragend zur Darstellung pathetischer Liebesaffekte. Insofern ist ■■ signifikant, daß C. W. Gluck und sein Librettist R. de' Calzabigi ausgerechnet diesen Stoff für eine ihrer drei Reformopern wählen. In *Paride ed Elena* (1770) verzichtet Gluck auf alle großen Effekte, setzt dagegen ganz auf einen sparsamen, nach innen gerichteten Gefühlsausdruck. Strukturierend wirkt der musikalische Kontrast der kriegerischen Spartanerin Elena mit dem sehnsüchtigen Paride. Bei der Ankunft des Paris im Palast verlieben sich beide ineinander, aber Elena gewinnt ihre Fassung wieder, verspottet den zudringlichen Gast (»Forse più d'una beltà») und hält ihn im weiteren Verlauf des ersten und zweiten Aktes auf Distanz. Im dritten Akt werden zu Ehren des Paris Wettkämpfe der spartanischen Athleten abgehalten, die einzige Szene, in der sich Gluck dramatische Effekte gestattet. Die aufgewühlte musikalische Gestaltung der Wettkämpfe hat die Funktion, Elenas inneren Widerstreit – ihr Ringen ■■■ Affektkontrolle – zum Ausdruck zu bringen. Bei H.s sprödem Verhalten handelt ■■ sich keinesfalls um Koketterie. Das verrät die Musik, die ihren inneren Konflikt ausmalt – noch im vierten Akt in der Arie »Lo potrò« kämpft Elena gegen ihre Liebe ■■ Paride an, der sie sich schließlich doch ergibt. Der musikalische Ausdruck wird so in der Psychologie der Helden fundiert.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Mit J. W. von Goethes *Faust II* hält H. Einzug in die europ. Literatur. Anknüpfend an die Faustüberlieferung läßt Goethe Faust und Mephisto die Geister der H. und des 7Paris aus dem Reich der Mütter heraufbeschwören, um damit den Kaiser zu vergnügen. Der Auftritt der beiden ant. Gestalten wird vom höfischen Publikum sofort einer modernen Geschmackskritik unterworfen: Ihr Verhalten erscheint zwar als naiv und naturhaft, verstößt aber gegen die

Regeln des Anstands. Goethe zitiert damit ironisch die *Querelle des Anciens et Modernes*, für die der Gegensatz Natur/Zivilisation eine Leitdifferenz bildete. Während das höfische Publikum distanziert bleibt, verliebt sich Faust in H.s Geist und will sie besitzen, strebt also eine Wiederbelebung der Antike ■■■ dem Geist der Moderne an. Im dritten Akt tritt H. selbst auf die Bühne, doch ihr »Realitätsgehalt« ist fraglich, denn sie gesteht ein, nur ein Idol, also ein Trugbild ■■ sein. Goethe knüpft damit an Euripides' *Helena* an, verkehrt aber dessen Darstellung der H. ins Gegenteil, weil es ihm nicht darum geht, die Wahrheit über den Schein siegen zu lassen.

Vielmehr gibt gerade die Scheinhaftigkeit der H. Anlaß zu einer poetischen Reflexion auf das Wesen der Poesie: H. als Inbegriff der Schönheit ist das Ideal aller Dichtung, aber diese bringt Schönheit nur als selbsterzeugtes Bild hervor, das keine vorgegebene Norm, kein Original und keine metaphysische Idee mehr bezeichnet, sondern autoreflexiv auf die produktive Tätigkeit des Dichters zu beziehen ist [16. 189–227]. Die ontologische Differenz von Idee und Eidolon, die Euripides' Tragödie zugrundeliegt, wird hier zersetzt und der Schein als Medium der poetischen Schönheit gedacht. Dieser Begriff der Schönheit bringt seine radikale Historisierung mit sich, denn indem Schönheit ein im Kunstwerk erzeugter Schein ist, verliert sie ihre überhistorische Geltung: Jedes Kunstschöne ist für Goethe eine je konkrete, aber historisch bedingte Ausprägung des Schönen. Aus diesem Grund zitiert der dritte Akt drei exemplarische Kunstepochen, durch die H. hindurchwandelt, bevor sie wieder als Gespenst in den Hades enteilt: Die attische Tragödie, der Minnesang und die romantische Dichtung werden thematisch und formell imitiert, um damit die Historizität der Kunst und des Schönen zur Anschauung zu bringen. Zugleich beharrt allerdings Faust darauf, daß H. Bestand haben soll, versucht also, diese historische Immanenz zu überschreiten. Die Kunst Goethes besteht darin, die Transzendierung der Geschichte und deren Scheitern ästhetisch zu inszenieren, ohne beides miteinander ■■ versöhnen.

Am Ende des 19. Jh. konzentriert sich das Interesse ■■■ H.mythos häufig ganz auf die Spannung von Schönheit und Todesverfallenheit, so daß H. als *femme fatale* erscheint. In zahlreichen europ. Gedichten des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jh. erscheint H. schlechthin als Inbegriff einer absoluten Schönheit, die ebenso anziehend wie irritierend und zerstörerisch ist. Die Toten des Trojanischen Kriegs werden als Opfer einer fatalen Anziehung evoziert, der niemand widerstehen kann. Doch über die Fatalität des Weiblichen hinausgehend erscheint H. als Symbol einer höchsten Schönheit in ihrer unheimlichen Ambivalenz, wird also endgültig ■■ einer Allegorie der Kunst

und ihrer unerschöpflichen Wirkung. Dies geschieht etwa in R. Daríos Gedicht *El Cisne* aus *Prosas profanas*, in dem der Schwan, dem H. entstammt, mit der Musik R. Wagners gleichgesetzt wird, aus der eine ganz neue und ewige Schönheit, eine zweite H. hervorgehen soll. Auch in der russ. Poesie findet man vergleichbare Texte, etwa D. Merejkovskis *Leda*, ein Gedicht, in dem H. als Ideal der Schönheit verstanden wird, das alle Bluttaten, die um ihretwillen begangen wurden, rechtfertigt. Anders wird H. dagegen von G. d'Annunzio dargestellt, in dessen Dichtung *La Drachme* aus *Laus vitae* sie als verkommene, häßlich gewordene Prostituierte auftritt.

Dagegen verliert die Schönheit in P. Claudels nicht ausdrücklich als solches bezeichnetem Satyrspiel *Protée* (Erstfassung von 1913), das erneut Bezug auf die doppelte H. des Euripides nimmt, ihre Bedeutung, wird sogar ■■■ Ärgernis. Der schiffbrüchige Ménélas rettet sich mit der aus Troja zurückeroberten H. auf die Insel Naxos; die ■■■ Protée auf der Insel gefangengehaltene Nymphe Brindosier verwandelt sich in ein Phantombild H.s und überzeugt Ménélas, sie sei seine wahre Gattin, in der Absicht, auf diese Weise die Insel zu verlassen. Das von 7Nymphen, Satyrn (7Silen, Satyr) und dem sich beständig verwandelnden Protée bewohnte Naxos erscheint als Ort des Scheins und des phantastischen Spiels, das auf Bacchus (7Dionysos) verweist, zu dessen Gefolge Brindosier und die Satyrn zählen. Während auf Naxos nichts von Bestand ist – selbst die Insel verändert ständig ihre Position –, erscheint die echte H. als stets mit sich identische, letztlich belanglose Schönheit, die zunächst nur den einen Satz »Ich bin Helena« zu wiederholen vermag und damit den ■■■ Klischee erstarrten Mythos repetiert. Das Spiel der Illusionen setzt dagegen den Mythos mit anderen Mitteln fort, indem ■■ ihn parodiert und auf gekonnte Weise neu konstruiert.

Unter Rückgriff auf Claudel und Goethe erfindet H. von Hofmannsthal in seinem lyrischen Drama *Die ägyptische Helena*, das im Hinblick auf eine Vertonung durch R. Strauss entworfen wurde (eine leicht gekürzte Fassung bildet das Libretto der gleichnamigen Oper), eine neue Variante des Trugbildmotivs. An Euripides bemängelt er, daß durch die Gegenüberstellung der treuen echten und der treulosen falschen H. »das Ganze [...] in zwei Hälften auseinander (fällt) – eine Gespenstergeschichte und eine Idylle, die beide nichts miteinander zu tun haben [...]« (*Die ägyptische Helena*, in: *Erfundene Gespräche und Briefe*). Bei Hofmannsthal landen H. und Menelas als Schiffbrüchige bei der Zauberin Aithra. H. ist zugleich die geliebte Frau und die treulose *femme fatale*. Sie stellt damit die Einheit zweier verschiedener Vorstellungen von Weiblichkeit dar und führt Menelas dadurch ■■ den Rand einer Persönlichkeitsspaltung: Seinen morali-

schen Vorstellungen entsprechend kann er sie als untreue Gattin nicht mehr lieben, aber er bleibt ihren Reizen ausgeliefert. So unternimmt er den Versuch, sie zu ermorden, aber die Zauberin Aithra rettet H., indem sie beiden einen Vergessenstrank einflößt, wodurch das Paar in einem unerlösten Zustand zwischen Wissen und Verdrängung verharrt. Erst durch den im zweiten Teil eingenommenen Trank der Erinnerung fällt beiden wieder das volle Gewicht ihrer Lebensgeschichte und damit ihrer Persönlichkeit zu, was die Neubegründung ihrer Liebe aus dem Durchgang durch das Leiden ermöglicht.

Neben diesen sehr freien Behandlungen des Stoffs lehnt sich J. Giraudoux' pazifistisches Drama *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935; *Kein Krieg in Troja*) wieder stärker ■■ den Mythos an. H. liefert für Griechen und Troer den Vorwand, einen Krieg ■■ beginnen, der sich trotz des guten Willens H.s, 7Hektors und 7Odysseus' nicht abwenden läßt, weil er vom Schicksal gewollt ist. Dieses Schicksal wird nicht mehr als kosmisches Gesetz verstanden, sondern hat seinen Grund in der menschlichen Dummheit. Der der dt. Kultur nahestehende Pazifist Giraudoux schrieb das Stück im Hinblick auf die neue, von Hitlerdeutschland ausgehende Kriegsgefahr. In W. Hildesheimers Hörspiel *Das Opfer Helena* (1955) haben Griechen und Trojaner den Krieg längst beschlossen, als 7Paris auftritt, um sich ■■■ der von ihrem Gatten gelangweilten H. verführen zu lassen. Ohne Wissen der Heldin erfüllt Paris damit die Pläne Trojas, einen Krieg mit den Griechen zu provozieren.

B.4.2. Bildende Kunst

Die Entwicklung der H.rezeption in der Kunst des 19. Jh. verläuft analog zur Literatur. Im Symbolismus der Malerei erscheint H. als *femme fatale*, die zugleich ein Symbol der Kunst darstellt. Ein Gemälde D. G. Rossettis mit dem Titel *Helen of Troy* (1863) zeigt H. mit wallendem rötlich-blondem Haar, tiefroten Lippen, großen, mandelförmigen Augen und hohen Wangenknochen – die Elemente weiblicher Schönheit sind deutlich hervorgehoben. H.s Blick, der den Betrachter fixiert, ist kühl und geheimnisvoll. In den Händen hält sie ein Amulett mit einer Fackel, aus der drei Flammen hervorzüngeln. Im Hintergrund zeichnet sich bedrohliche Schatten ab, bei denen ■■ sich wohl um die Rauchfahnen des brennenden Troja handelt. Die Präsenz der Schatten erzeugt einen starken Gegensatz zur Schönheit H.s, ■■ daß die ambivalente Verbindung ■■■ Erotik und Tod durch die Bildkomposition hervorgehoben wird, während der narrative Kontext der Figur nur angedeutet ist. Die Unterbindung narrativer Bildelemente, das Herausstellen eines ambivalenten Gefühls erfüllt wesentliche theoretische

Annahmen des Symbolismus: Das Bild wird als Symbol unendlich deutungsfähig und zielt auf eine emotionale Wirkung beim Betrachter ab [17. 98].

In G. Moreaus *Hélène sur les murs de Troie* (vgl. Abb. 2) befindet sich H. vor der Stadtmauer. Ihre Schönheit lenkt von den Folgen der Leidenschaft ab: Ihr zu Füßen liegen die Toten des Krieges, ihr Blick aber geht unbeteiligt ins Weite. H. erscheint hier als Verkörperung der weiblichen Verlockungen, die bei Moreau häufig allegorisch die von der Materie ausgehende Bedrohung des Geistes bezeichnen [8. 115; 119]. Auf einem weiteren Gemälde Moreaus bekommt H. einen gänzlich anderen Gehalt. *Hélène glorifiée* (1897, Paris, Musée Gustave Moreau) zeigt sie als eine Lichtgestalt, die von vier Männern an Planeten und Monden vorbei in den Himmel getragen wird. Hier erscheint H. als eine andere Maria, die die Materie überwindet.



Abb. 2: Gustave Moreau, *Hélène sur les murs de Troie*, Aquarell, 1885. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

B.4.3. Musik

J. Offenbachs Opéra bouffe *La belle Hélène* (UA 17.12.1864), deren Libretto von J. Meilhac und L. Halévy verfaßt wurde, stellt eine Parodie der Entführung H.s dar. Die Verwendung der Mythol. dient der Gesellschaftssatire: Die griech. Fürsten erscheinen als geistig wenig brillante Oberschicht, H. dagegen als frustrierte und gelangweilte Ehefrau, die sich nach einem aufregenden jungen Liebhaber sehnt, der in Gestalt des Paris die Bühne betritt, um sie abzuführen. Seinen sensationellen Erfolg verdankt das Stück sicher der Heiterkeit von Musik und Text, die sich gegen Mißstände der Zeit richten. Daneben zielt *La belle Hélène* aber auch auf eine Depotenzierung des Mythischen überhaupt ab. Wenn etwa Orestes, der als verzogener Neffe H.s in Gesellschaft zweier leichter Mädchen auftritt, in seinem Couplet singt: »Au cabaret du Labyrinthe/Cette nuit j'ai soupé, mon vieux [...]«, dann verwandelt sich der myth. Schrecken des Labyrinths in das Gelächter eines Wirtshauses und scheint damit gebannt.

L. Boulanger greift in ihrer Kantate *Faust et Hélène*, mit der sie 1913 den renommierten Prix de Rome gewann, auf einen Text von E. Adénis zurück, der von Goethes *Faust II* beeinflusst ist, seine Vorlage aber ganz nach dem Geschmack des Fin-de-siècle umdeutet. Der einem Schlaf erwachende Faust träumte von H. als dem Ideal ewiger Schönheit und möchte sie besitzen. Méphisto warnt ihn davor, läßt aber H. doch erscheinen. Fausts Glaube an die Idealität steht Méphistos Wissen um die Fatalität der Liebe H.s entgegen, ein Gegensatz, der die musikalische Sprache des Stücks strukturiert, die der Spannung zwischen dem strahlenden Dur bei H.s Erscheinen und einem düsteren Schicksalsmotiv lebt.

R. Strauss' mythol. Oper *Die ägyptische Helena* nach dem Libretto H. von Hofmannsthals konfrontiert das Liebes- und Kriegstrauma des Menelas mit der überwältigenden Weiblichkeit H.s. Die Facetten der H.-figur, ihr Gleiten zwischen verschiedenen Identitäten, spiegeln sich in der Pluralität der mit ihr verbundenen Leit motive wider, die ihre Schönheit, ihre Verführungskraft, ihre Zerstörungsmacht, ihr phantomartiges Wesen etc. und damit das Gleiten der Identität symbolisieren, welches Hofmannsthal als typisch für die Moderne ansah [13].

B.4.4. Film

Die Verfilmungen der H.sage lehnen sich an den Stoff des Trojanischen Krieges an, auch wenn sie damit bisweilen recht frei umgehen. Der Mythos wird zeitgemäß als ein Konflikt zwischen der leidenschaftlichen Liebe H.s und 'Paris' und den Staatsinteressen

interpretiert, die sich der Liebe entgegenstellen. Die Konflikt stellt zugleich eine Auseinandersetzung der Generationen dar: H. und Paris, die jugendlichen Protagonisten, wollen ihre Liebe mit allen Mitteln durchsetzen, selbst wenn sie damit die Gemeinschaft herausfordern und bedrohen. Der Mythos wird somit Ausdruck der Jugendkultur – etwa in R. Wisers *Helen of Troy* (1956) oder in J.K. Harrisons *Helen of Troy – Desire Is War* (2003).

→ *Andromache; Hektor; Paris; Achilleus*

Forschungsliteratur

[1] J.L. BACKÈS, Le mythe d'Hélène, 1984 [2] E. BETHE, Art. Helene [3], in: RE 7, 1912, 2824–2836 [3] L.L. CLADER, Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition, 1976 [4] J.L. COLOMNER, Un tableau »littéraire« et académique au XVIIIe siècle: L'Enlèvement d'Hélène de Guido Reni, in: R.dA 90, 1990, 74–83 [5] J. FOSSUM/

G. QUISPÉL, Helena I (simonianisch), in: RAC 14, 1988, 338–355 [6] R. GILL, Introduction, in: C. Marlowe, Doctor Faustus, ed. by R. Gill, 1965 [7] E. HENNECKE/W. SCHNEEMELCHER (Hrsg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung 2, 1971 [8] H.H. HOFSTÄTTER, Gustave Moreau. Leben und Werk, 1978 [9] H. HOMEYER, Die spartanische Helena und der Trojanische Krieg, 1977 [10] D. JOHNSON, Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis, 1993 [11] L. KAHIL, Art. Helene (Abb.), in: LIMC 4.2, 1988, 291–358 [12] R. KANNICHT, Einleitung und Text, in: Euripides, Helena, hrsg. v. R. Kannicht, 1969, 21–77 [13] N. DEL MAR, Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works, Bd. 2, 1969 [14] G.B. SCHMID, Die Beurteilung der Helena in der frühgriechischen Literatur, 1982 [15] A. SCHMITT, Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer, 1990 [16] S. SCHNEIDER, Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes Faust II, 2005 [17] A. WILTEN et al. (Hrsg.), The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860–1910, 1997.

Steffen Schneider (Tübingen)

Hephaistos

(Ἥφαιστος, lat. Vulcanus, Mulciber)

A. Mythos

H. ist als Gott des Feuers und der Schmiedekunst einer der zwölf Olympischen Götter. Er gilt als Sohn von Zeus und Hera, doch seine Mutter verstößt ihn, als sie seine Behinderung entdeckt (Hom. II. 18,396–405); H. wächst daher in der Obhut von Theia auf. An seiner Mutter rächt er sich, indem er ihr einen goldenen Thron schmiedet, an den sie durch unsichtbare Bande gefesselt wird (Paus. 1,20,3; vgl. dagegen Hyg. fab. 166). Erst Dionysos gelingt es, ihn so betrunken zu machen, daß er ihn auf den Olymp zurückführen kann, um Hera zu befreien. Als Preis dafür verlangt H. Aphrodite zur Frau, die ihn jedoch mit Ares betrügt. H. wird von Helios gewarnt, kann die beiden überraschen und in einem selbstgefertigten unsichtbaren Netz fangen (Hom. Od. 8,267–363; Ov. met. 4,171–189). Die als Zeugen herbeigerufenen Götter verlachen das erappte Liebespaar – nehmen damit aber auch den Zorn des H. nicht ganz ernst (vgl. bes. Hom. Od. 8,335–342). So wird die Randstellung des H. deutlich, der mit seinem Hinken auch streitende Götter unermesslichem Lachen reizt (vgl. Hom. II. 1,536–611).

H.' hohe Kunstfertigkeit – er schmiedet u. a. die Blitze des Zeus (Athen. 11,470a–b), erbaut die Wohnungen der Götter und hat den berühmten Schild des Achilles geschaffen (Hom. II. 18,468–617) – steht in Kontrast zu seiner groben Körperlichkeit, die ihn den übrigen »seligen Göttern« unterscheidet; jedoch scheint er sich dieses Zugs bewußt zu sein und ihn strategisch einzusetzen, was ihn zu dem einzigen selbstironischen Gott machen würde [9.214]. Dieser Kontrast artikuliert sich auch in der besonderen Beziehung zu Athena, bei deren Geburt Zeus' Kopf H. mit einer Doppelaxt Hilfe leistet (Apollod. 1,3,6). Wenn H. sich später seiner Schwester mit sexuellem Begehren nähert, von ihr aber abgewiesen wird (Hyg. fab. 166), stehen sich in diesem Ringen auch Körperlichkeit und Geistigkeit gegenüber.

Als Künstler und Kulturbringer (Hom. h. 20) steht er Prometheus nahe, der aus H.' Schmiede das Feuer stiehlt, um es den Menschen bringen. Nach dem Urteil des Zeus wird Prometheus daraufhin von H. den Kaukasus geschmiedet (Apollod. 1,7,1; Aischyl. Prom.); die Menschen werden mit der von H. geschaffenen Pandora, der unheilbringenden ersten Frau, gestraft (Hes. Theog. 569–572; Hyg. fab. 142).

B. Rezeption

B.1. Antike

Homer, die erste literarische Quelle zu H., beschreibt diesen als behaart, rußgeschwärzt und schweißüberströmt (Hom. II. 18,369–374; 410–420); trotz der ungeheuren Kraft seiner Arme sind seine Beine jedoch schwächlich und verursachen sein Hinken. Seine Kunst ist auch Kompensation dieses körperlichen Mangels, da sie es ihm erlaubt, sich Dienerinnen aus Gold zu schmieden. Die Fähigkeit zur anschaulich-lebendigen Darstellung, die H. bes. an dem für Achilles geschaffenen Schild unter Beweis stellt, macht ihn zu einer zentralen Reflexionsfigur künstlerischen Anspruchs und zum Ursprung aller Künstlerlegenden. So wird er auch von Homer eingesetzt: Nicht nur das Schmieden des Schildes ist einer Neuschöpfung der Welt vergleichbar (Hom. II. 18,483–489), auch die homerische Ekphrasis selbst hat an diesem Schöpfungsprozeß teil und verbürgt damit den Anspruch der Kunst, nicht allein *mimēsis* (Nachahmung), sondern gleichzeitig auch *semlosis* (Zeichenschöpfung) zu sein. Das zeigt sich bes. deutlich am Motiv des Reigens, das die Darstellung mehrmals aufgreift, um die Rundung des Schildes und den Kreislauf des Kosmos in einem Begriff zusammenzufassen – der seinerseits mit dem Kreisen der Töpferscheibe verglichen wird (Hom. II. 18,590–605; [8]).

Vergil variiert das homerische Motiv, wenn er die Werkstatt des V. in das Innere des Ätna verlegt (Verg. Aen. 8,416–453). Der Schild, den V. hier für Aeneas (Aineias) schmiedet, ist nicht mehr Nachschöpfung gegenwärtigen Seins, sondern erhält eine prophetische Funktion, indem er die Geschichte Roms bis hin Caesar abbildet – eine Darstellung, die für den Träger des Schildes jedoch unlesbar bleibt: »rerumque ignarus imagine gaudet, attollens umero famamque et fata nepotum« (»unkundig der Dinge, freut er am Bild sich, hebt und trägt auf der Schulter Ruhm und Schicksal der Enkel«, Verg. Aen. 8,730f.).

In der Bildenden Kunst wird H. vorzüglich auf Vasen abgebildet. In vorklassischer Zeit (7.–5. Jh. v. Chr.) werden seine schwankhaften Züge hervorgekehrt; besonders häufig wird seine dionysische Rückführung auf den Olymp zur Verzierung von Weingefäßen verwandt, wobei H. oft erst am Ende des Zuges, im »Damsitz« auf einem Esel reitend dargestellt wird [5. 653] – Merkmale, die die »Exzentrik« des Künstler-

gottes unterstreichen. Eindeutige Attribute können H. jedoch erst in klassischer Zeit zugewiesen werden, die den Gott nun heroischer darstellt: Die 417/16 von Alkamenes vollendete (heute verlorene) Bronzestatue, die im Athener Hephaistostempel (ca. 450 v. Chr.) neben Athena stand, kaschiert die Behinderung des Gottes (Cic. nat. deor. 1,86) und schreibt seine Ikonographie fest: Bart, Pilos (kegelförmiger Hut) und kurzes Handwerkergegend; dazu Hammer, Zange oder Doppelaxt [2.75–90]. Auch das Relief am Ostgiebel des Parthenon (Phidias, zwischen 440 und 434 v. Chr.), das ebenfalls H. und Athene zusammenführt, verbirgt die Behinderung des Gottes.

B.2. Mittelalter

Im MA firmiert V. als kunstfertiger Schmied, der die Waffen der Helden anfertigt. Er taucht in verschiedenen Nacherzählungen ant. Stoffe auf, in Herborts von Fritzlar *Liet Troye* (1210/17), Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (1281/87) und in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (um 1205/10). Weitere ma. Quellen wie das erste Buch des *Lucidarius* (um 1190) sehen in dem vorchristl. Schmiedegott ein teuflisches Ungeheuer und den Wächter der Höllentpforte [6]. Auffällig ist die Verschmelzung Motiven des H. mythos und der Wielandsage, die beide ihre Protagonisten als vielseitige, aber körperlich behinderte Ausnahmekünstler zeigen (vgl. auch Daidalos und Ikaros) [1.82f.).

B.3. Neuzeit

Einen ganz neuen Aspekt erhält die Figur des H., wenn sie unter dem Namen M. in J. Miltons *Paradise Lost* (1660) als Schöpfer des höllischen Pandämoniums auftritt. In bewußter Ablehnung des ant. Mythos (1,746f.) wird M. als gefallener Engel beschrieben, dessen Kunst ihre Unschuld verloren hat und prangendes Blendwerk geworden ist; M. ist für die spätere Goldgier der Menschen und die Zerstörung, die sie nach sich zieht, mitverantwortlich (1,663–751). Gleichzeitig spiegelt M. aber die Positionen des Künstlers Milton [4.50], dessen Werk eine ähnliche Ambivalenz aufweist, indem es erst am Fall der Menschheit die Möglichkeit der Erlösung darstellen kann. Eindeutiger verurteilt wird der Feuergott hingegen bei B. Jonson, der ihn in *An Execution upon Vulcan* (1640) wegen der Schäden anklagt, die das Feuer an Kultur und Büchern angerichtet hat.

Das 18. Jh. überliefert einige Dramen, Opern bzw. Singspiele und Balletstücke, die sich komödiantisch mit dem Ungereimte[n] Paar *Venus und Vulcanus* (so ein Singspiel von D. Pohle, 1679) befassen. J. W. Goethe stellt die Ehebruchsgeschichte um H. (s. o. A.) in einen neuen Zusammenhang, wenn er sie als Episode im Streit zwischen Amor und Fama darstellt und damit zur Begründung der Unverträglichkeit von Liebe und gutem Ruf nutzt (19. *Römische Elegie*, 1795) – eine Erklärung, die sich auch auf zeitgenössische Gerüchte um sein Verhältnis zu Ch. Stein beziehen läßt.

In der Bildenden Kunst stellt P. di Cosimo um 1500 *Vulkans Auffindung auf der Insel Lemnos* (Hartford, CT, Wadsworth Atheneum) nach seinem Sturz aus



Abb. 1: Jacopo Tintoretto, Vulkan überrascht Venus und Mars, Öl auf Leinwand, 1550. München, Alte Pinakothek.

dem Olymp sowie *Vulkan und Aeolus* (Ottawa, Nationalgalerie Kanadas) beim Aufbau der Zivilisation dar. Von bes. Interesse ist jedoch J. Tintoretts Gemälde *Vulkan überrascht Venus und Mars* (vgl. Abb. 1), in dem das bekannte Motiv deutlich abgewandelt wird, um so die Möglichkeiten der Malerei zu reflektieren: Während V. den erotisch präsentierten Körper seiner Gattin auf Liebesmale untersucht, kann sich Mars (?Ares) in Ritterrüstung unter einem Tisch verbergen. Das unsichtbare Netz, in dem die Liebenden dem Mythos zufolge gefangen werden (s. o. A.), ist folgerichtig nicht dargestellt, findet sich aber in der Durchkreuzung der Kompositions- und Blicklinien wieder. Deren Bedeutung unterstreicht der runde Wandspiegel, in dem die Szene nochmals aufgefangen wird. So kann Tintoretto eine anspruchsvolle Reflexion über Kunst und Mythos anstellen, ohne auf Erotik und Komik zu verzichten [3].

Spätere Darstellungen stellen dagegen mit den lachenden Göttern das komische Element in den Vordergrund – so etwa bei dem manieristischen niederl. Maler J. Wtewael (*Mars und Venus überrascht von den Göttern*, 1610–1614, Malibu, Getty Museum; [7]) – oder betonen die moralisch-allegorische Lesart. So läßt M. van Heemskerck (*Venus, Mars und Vulkan*, 1540, Wien, Kunsthistorisches Museum) das erotische Thema des entdeckten Ehebruchs durch zwei weitere Gemälde kommentieren, in denen Caritas bzw. die eheliche Liebe als exemplarische christl. Tugenden der Untreue gegenüberstehen. Erst D. Velázquez stellt in seinem berühmten Gemälde *Die Schmiede des Vulkan* (1630, Madrid, Prado) das menschliche Empfinden V.s. zwischen Ungläubigkeit und Empörung schwankend, dar.

Seltener ist die Bearbeitung des Motivs in der Bildhauerei. Hier wären die Werke A. Lombardos (1507/1515, St. Petersburg, Eremitage) oder G.R. Donners (*Venus in Vulkans Schmiede*, ca. 1730, Budapest, Museum der Schönen Künste) zu nennen.

B.4. Moderne

Konnte F. Schiller in seinem *Eleusinischen Fest* (1798) H. als Kulturstifter noch zur Galionsfigur seines Bildungsprogramms machen, so zeigt sich das gebrochene Verhältnis der Moderne zum Mythos an H. Heines ironischer Aufnahme dieses Motivs: *Die Götter Griechenlands* (in: *Die Nordsee*, 1826/27) haben für Heine ihre Unsterblichkeit verloren – »und längst ist erloschen/Das unauslöschliche Göttergelächter«, das H. einst auszulösen vermochte (s. o. A.). Der Glaube an die ant. Götter ist nur noch aufgrund der Ablehnung der »neuen, herrschenden, tristen Götter« und mithin *ex negativo* möglich.

In der Moderne interessieren daher verstärkt die psychologischen Momente, die extremen Erfahrungen, die H. als verstoßener Sohn und als betrogener Ehemann durchlebt. Er wird als ambivalente Identifikationsfigur gezeichnet, einerseits in Liebe und Ehe desillusioniert, andererseits idealistisch, sowohl genialer Künstler als auch machtbesessener Technokrat; er trägt dämonische Züge oder ist ein unglückliches Opfer der Umstände. Die komischen bzw. tragikomischen Aspekte des Mythos tauchen nur noch sehr selten auf. A. O'Shaughnessys Gedicht *The Wife of Hephaestus* (in: *Epic of Woman*, 1870) interpretiert H. als Opfer seiner Liebe und der Untreue Aphrodites. J. Erskines Roman *Venus, the Lonely Goddess* (1949) zeigt das schöpferische Ehepaar V. und Venus. J. Holloway (*The Minute and Longer Poems*, 1956) läßt H. in dem gleichnamigen Gedicht als lyrisches Ich seine unglückliche Geschichte erzählen, als geschickter Schmied und hinkender »butler«, als verhöhnter Liebender. *Prometheus* von F. Fühmann (1968) widmet ein Kapitel H., in dem Gaia das »Humpelsöhnlein« H. einer siebenjährigen Schmiedelehre und archaischen Initiation unterzieht. In Fühmanns Erzählung *Das Netz des Hephaistos* (in: *Der Geliebte der Morgenröte*, 1978) ist sich H. seiner »lächerlichen«, mißgebildeten Gestalt bewußt und provoziert gezielt das Gelächter der Götter, da er als genialer Künstler verkannt wird.

Eine neue Art der Dämonisierung des Schmiedegottes, der manipulativ hinter den Kulissen die Geschichte der Welt lenkt und die Rolle des magischen Alchemisten fortsetzt, ist in der Literatur der 1990er Jahre zu beobachten. In S. Nadolnys Roman *Ein Gott der Frechheit* (1994) richtet H. all seine intellektuellen und technischen Fertigkeiten gegen die Menschen und die Götter, scheitert aber an seiner Egozentrik. Einen anderen Rezeptionsstrang hat J. K. Rowling in ihren *Harry Potter*-Romanen aufgegriffen, indem sie Miltons Figur des M. rezipiert (s. o. B.2.) und ihn als einen der »Todessers«, der bösen Gegenspieler Harry Potters, auftreten läßt. H. ist auch in dem weiteren Umfeld der Kultur und Technik als Kulturheros präsent, im Titel mehrerer archäologischer Zeitschriften oder z. B. im Firmennamen der Bremer Vulkan-Werft, die sich bis 1997 dem Schiffsbau widmete.

Die Kunst widmet sich H. nur noch marginal. B. Thorvaldsen schuf im ersten Drittel des 19. Jh. das klassizistische Relief *Venus, Mars, Vulkan* (München, Neue Pinakothek). H. Daumier nimmt gegen diese antikisierende Darstellung der Mythen in seinen Lithographien in der Zeitschrift *Charivari* (Nov. 1842) satirisch Stellung und präsentiert V. als Wilden. L. Corinths Gemälde *Das Homerische Gelächter* (1919, Magdeburg, Galerie Schröder) zeigt in seinen erdigen Tönen deutlich, daß der Götterhimmel seinen Glanz verloren hat; auch die verzerrten Gestalten und plum-

pen Putti haben wenig Göttliches mehr. So steht das Dargestellte in seltsamem Widerspruch zur Bildunterschrift: »Jetzt stunden die Götter, die Geber des Guten, im Vorsaal! Und ein langes Gelächter erscholl bei den seligen Göttern.« Dieser aber stellt erneut die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Schrift, wie schon die homerische Schilderung von H.' Schmiedekunst tat.

→ *Aphrodite; Ares; Hera; Pandora; Prometheus*

Forschungsliteratur

- [1] G.A. BECKMANN, Wieland der Schmied in neuer Perspektive, 2004 [2] F. BROMMER, Hephaistos, 1978 [3] C. CIERI VIA, Venere, Vulcano e Marte: un' allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento, in: H.-J. Horn (Hrsg.), *Die Allegorese des antiken Mythos*, 1997, 351–394 [4] CH. COLLINS, Milton's Early Cosmos and the Fall of Mulciber, in: *Milton Studies* 19, 1984, 37–52 [5] A. HERMARY/A. JACQUEMIN, Art. Hephaistos, in: *LIMC* 4.1, 1988, 627–654 [6] M. KERN, Art. Vulcanus, in: *LaG-MA*, 2002, 672–675 [7] A. LOWENTHAL, Joachim Wtewael: Mars and Venus Surprised by Vulcan, 1995 [8] M. MOOG-GRÜNEWALD, Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens, in: H.J. Drügh/M. Moog-Grünwald (Hrsg.), *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, 2001, 1–19 [9] E. SIMON, *Die Götter der Griechen*, 1969.

Ruth Neubauer-Petzoldt (Regensburg)

Hera

(Ἥρα, Ἥρη, lat. Iuno)

A. Mythos

H. gehört zur Generation der Kronoskinder, von denen Zeus, Poseidon und Hades die Herrschaft über den Kosmos unter sich aufgeteilt haben. Sie ist Schwestergattin des Zeus und damit Herrscherin des Olymp (Hom. h. 12). Ihrem Gatten gebiert sie die Töchter Hebe und Eileithyia sowie den Sohn Ares; Hephaistos hingegen entstammt einer Parthenogenese. Zuständig ist sie v. a. für den Schutz der Familie (z. B. Verg. Aen. 4,59). In dieser Funktion wie in ihrer Eigenschaft als Zeus' Gattin ist sie in der Mythol. v. a. Rächerin des Ehebruchs: Die von Zeus zur Kaschierung seiner Untreue in eine Kuh verwandelte Io läßt sie vom hundertäugigen Argos bewachen. Als dieser von Hermes getötet wird, setzt sie seine Augen dem Pfau, ihrem heiligen Tier, ins Gefieder ein (Ov. met. 1,600–736). Kallisto, von Zeus vergewaltigt, wird von ihr in einen Bären verwandelt (Ov. met. 2,466–84). Die mit Dionysos schwangere Semele bringt sie dazu, den eigenen Tod heraufzubeschwören. Herakles (Sohn der Zeusgeliebten Alkmene) wird von ihr verfolgt, wofür Zeus sie mit einem Gewicht beschwert vom Himmel hängen läßt (Hom. Il. 15,18–30); später gibt sie jenem jedoch ihre Tochter Hebe zur Frau (Apollod. 2,77). Anders verhält sie sich bei Ixion, der nach dem Versuch, sich an H. zu vergehen, bestraft wird. Im trojanischen Sagenkreis tritt H. prominent auf, wenn sie von Paris nicht zur Schönsten gekürt wird (Prokl. Chr. 86–90 Sev.), wenn sie Zeus verführt, um ihn vom Schlachtfeld abzulenken (Hom. Il. 14,161–351), und wenn sie zugunsten ihrer Lieblingsstadt Karthago und wegen ihres Hasses auf die Trojaner als Feindin des Aeneias agiert und die Gründung Roms verhindern will (Verg. Aen. 1,12–32).

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Kennzeichnend ist, daß H. im Kern als Braut und Ehefrau in Erscheinung tritt [7.138], jedoch von Beginn an eine Göttin mit zahlreichen Aspekten ist [3] und in zu vielen einzelnen Mythen erscheint, als daß diese hier erschöpfend behandelt werden könnten. Mitunter wählen Künstler auch wenig bekannte Mythen wie J.s Empfängnis des Mars (Ares) durch das Berühren einer besonderen Blume (vgl. z. B. J. de Backer, *Der Geruchssinn*, 2. Hälfte 16. Jh., Budapest,

Kunstmuseum, nach Ov. fast. 5,229–58). Zudem ist H. selten Hauptperson, weshalb sie schwierig ist, einheitliche Rezeptionstendenzen über einzelne Mythen hinaus festzuhalten. Nicht einmal der Bezug zu einem narrativen Zusammenhang ist immer gegeben, da H. oft eine Idee oder Eigenschaft vertritt. Aspekte ihrer Persönlichkeit werden z. T. kontextunabhängig in verschiedenen Kombinationen vorgeführt. Dabei verkörpert H. v. a. weibliche Eigenschaften (Eifersucht, Trug, Eitelkeit) oder weibliche Funktionen als Olympierin (Beschützerin der Ehe, Förderin der Fruchtbarkeit). Überdies wird H. auch ohne Rekurs auf einen bestimmten Mythos in Kataloge bedeutender Frauen sowie in Abbildungen von Göttergruppen oder der Götterversammlung (z. B. die Serie der Götterdarstellungen von G. Caraglio, 1526, Glasgow, Hunterian Art Gallery) aufgenommen.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur und Philosophie

In der ant. Literatur ist H. einerseits viel stärker der Rolle der (gekränkten) Gattin verhaftet als Zeus in der des Gatten [7.51–61] – schon bei Homer, aber auch später in der Tragödie (neben der Ilias vgl. die Fragmente von Aischylos' *Semele* sowie Senecas *Hercules furens* 1–5). Andererseits ist sie Inhaberin göttlicher Macht, die sie (v. a. infolge erlittener Kränkungen) meist negativ-zerstörerisch einsetzt (vgl. Verg. Aen. 1,12–32).

Die Philosophie deutet H. z. T. allegorisch als Luft (insbes. aufgrund des Anagramms *éra – aér*, vgl. Plat. Krat. 404c, ausführlich Ps.-Herakleitos, *Allegoriae* 15, zur philosophischen Deutung von H.s Fesselung ebd. 40), z. T. wird sie im Euhemerismus zur vergöttlichten Gattin eines historischen Königs (Euhemerios fr. 60).

B.2.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst steht der Ritus im Vordergrund: Die Göttin erscheint meist ohne Verbindung zum Mythos. Neben Darstellungen der Ehe mit Zeus sind Gruppen mit anderen Gottheiten ohne eindeutigen myth. Bezug erhalten. Unter den Mythen ist das Urteil des Paris am häufigsten abgebildet, bei dem H. meist durch königliche Attribute identifizierbar ist [8.89] (z. B. Skyphos, 5. Jh. v. Chr., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, V.I.3412). Die zweitgrößte Gruppe zeigt H. mit Herakles, doch ist ihre

Feindschaft dabei ausgeblendet. Andere Episoden sind nur selten dargestellt.

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur und Philosophie

Christen kritisieren die Immoralität der Götter. So bekundet Gregor von Nazianz seine Abscheu vor H.s Verführung des Zeus (Greg. Naz. or. 4,116), andere ihre generelle Anfälligkeit für menschliche Empfindungen (Athenag. leg. 21,1f.). Bei Augustinus erscheint sie als Gegenspielerin des tugendhaften Aeneias (Aug. civ. 10,21).

Große Nachwirkung zeitigt die euhemeristische Deutung in Martins von Bracara *De correctione rusticorum* (§ 7; 6. Jh. n. Chr.) [1] und Isidors von Sevilla *Etymologiae* (8,11). Beide führen J. als historische Figur neben Jupiter auf. In der christl. Interpretation des Rudolf von Ems (*Barlaam und Josaphat*, 13. Jh.) ist J. eine geldgierige Frau, die aufgrund einer List des Teufels für eine Göttin gehalten wird.

Nutzbar machen sich christl. Autoren den heidnischen Mythos v. a. durch Allegorese. Im Paris-Urteil repräsentiert J. für Fulgentius (Fulg. Myth. 2,1) die *vita activa*. Prägend für die weitere Rezeption ist seine Verurteilung dieser Lebensform, die im MA weitgehend übernommen wird [2.27]. Eine solche Auffassung zieht sich bis ins 18. Jh. zu J. Beattie (*Judgment of Paris*, 1765, preface), wo H. als Patronin des Ehrgeizes eingeführt wird. Die Gleichsetzung H.s mit der *vita activa* wird sogar auf andere Mythen übertragen, z. B. von Guillaume de Conches (*Glosae super Boetium* III m 12, 265–295) auf H.s Rolle gegenüber Ixion und Herakles. Von Fulgentius abhängig ist auch J. Ridewell, *Fulgentius Metaforalis* (frühes 14. Jh.), bei dem J. mit der Erinnerung gleichgesetzt wird und ihre Attribute das Gewissen als Erinnerung an die Sünde symbolisieren. Die Trojaromane dagegen rationalisieren: Die Göttin erscheinen Paris im Traum (Dares, um 600), oder es handelt sich um Hexen (nach Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, ca. 1280).

B.3.2. Bildende Kunst

H. erscheint im MA v. a. in Illustrationen zu Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen* sowie deren Bearbeitungen, wie z. B. dem *Ovide moralisé*. Hier ist neben Illustrationen der Io- und Kallisto-Episoden auch eine Darstellung des Abstiegs der J. ins Totenreich überliefert (Codex Rouen MS 0.4; vgl. dazu Ov. met. 4,432–480), die sie mit Cerberus und bei der anschließenden Rückkehr in den Götterhimmel zeigt.

Das Parisurteil erscheint ebenfalls v. a. als Illustration in einschlägigen Handschriften. Dort erkennt man dieselben Tendenzen wie in der literarischen Be-

handlung [2.211] (z. B. B.N.fr. 143, fol. 198^v). In den Handschriften des *Fulgentius Metaforalis* erscheint eine Illustration (z. B. Vat. Palat. 1066), die alle genannten Attribute vereinigt. In den Darstellungen von Göttergruppen in anderen Handschriften ist H. nur ausnahmsweise vertreten (z. B. Augustinuscodex von Schulpforta).

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur und Philosophie

Für die Zeit ab der Renaissance erhält H. als Göttin des Reichtums besondere Bedeutung und Verbreitung, v. a. durch Vermittlung G. Boccaccios (*Genealogie deorum gentilium* 9,1; *De claris mulieribus* 4 [5.98–103]) und Christines de Pizan Bearbeitung (*Le Livre de la Cité des Dames* 2,61). Auch andere Elemente des H.mythos werden mit dieser Vorstellung verknüpft, wie z. B. der Pfau, der als Sinnbild des eiden Tiers für die Vergänglichkeit von Reichtum und Ehrgeiz steht (J. Zucchi, *Discorso sopra li dei de' gentili in loro imprese* 51, 1602) – nicht ohne zugleich H.s Verbindung mit der Luft zu unterstreichen [9.23].

Auch Vergils *Aeneis* wird in diesem Sinn interpretiert, wobei die Deutung des Paris-Urteils mit hinein spielt: J. versucht, Aeneias vom Pfad des kontemplativen Lebens abzubringen und einem aktiven zuzuführen (S. Regoli, *In primum Aeneidos Virgili librum ex Aristotelis de arte poetica et rhetorica praecipis explicationes*, 1563). Häufiger jedoch stellt H., v. a. in den zahlreichen Didotragödien und -romanen [10], die durch die Trojaner in ihrer Ehre gekränkte, auf Rache (sowie den Fortbestand von Karthago) sinnende Intrigantin dar, die versucht, Aeneias an Dido zu fesseln. Genannt sei Ch. Marlowes *The Tragedie of Dido, Queene of Carthage* (1594).

In der Tradition der Epithalamien findet sich der Anruf die Geburtsgöttin Juno Lucina in der Renaissance, v. a. bei E. Spenser (1594), obwohl im Gattungsvorbild Catull (Catull. 61) und im MA fehlt [11.108]. Auch in anderen Gattungen wird J. als Schutzgöttin der Ehe angerufen, so in B. Jonsons *Masque Hymenaei* (1606), wo sie anagrammatisch-allegorisch als *Unio* angesprochen wird, und in W. Shakespeares *The Tempest* (1611), wo sie den Bund zwischen Miranda und Ferdinand segnet.

B.4.2. Bildende Kunst

Rembrandt zeigt J. in der seltenen Porträtförm als Götterkönigin und selbstbewußte Göttin des Reichtums (Iuno Moneta) [5.99] (vgl. Abb. 1).

Eine Verschränkung der Bedeutungsebenen wird an B. Ammannatis (nicht erhaltenem) Wandbrunnen im Florentiner Palazzo Vecchio deutlich, der die Ent-



Abb. 1: Rembrandt, Juno Moneta, Öl auf Leinwand, um 1661. Los Angeles, Armand Hammer Museum.

stehung der Flüsse und Quellen darstellt: In der Mitte der Gruppe thront J. über Ceres; zwischen beiden entspringt das Wasser. So wird der Glaube angedeutet, Flüsse und Quellen entstünden durch das Herabsaugen der Luft (bzw. des Himmels) auf die Erde [4. 121 mit Abb.]. Die zwei Göttinnen sind von einem weiten Kreisbogen umgeben, in dessen Seiten sich eine Allegorie des Arno (links) bzw. des Parnassusquells (rechts) befindet – J. wird das lebenspendende Wasser gleichzeitig mit dem Ursprung der Musen und mit Florenz als Stadt der Poesie verbunden [4. 127]. Ebenso wichtig ist die politische Ebene des Brunnens, die sich in den verschiedensten Elementen – nicht zuletzt wäre hier J. selbst zu nennen – andeutet; J. ist die Thematisierung des Wassers und seines Kreislaufs gleichzeitig eine Anspielung auf die »gute Herrschaft« der Mediceer [4. 121]. Auch sonst greifen die Mediceer gerne auf J. zurück: In der Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio befindet sich ein Deckengemälde mit J. auf dem Pfauenwagen, und im Studiolo Francescos I. erscheint sie als Allegorie der Luft (beide von G. Vasari, 1560 bzw. 1570–1572). Als Beispiel für die skulpturale Darstellung politisch bedeutender Persönlichkeiten als Gottheiten diene M. Jaquets Bronzestatue Marias de' Medici als J. (um 1600, Baltimore, Walters Art Gallery).

Dieselbe Identifikation findet sich in P. P. Rubens' Zyklus zum Leben Marias de' Medici (1622–1625, Paris, Louvre). Ähnlich bedient sich auch J. Reynolds

der Göttin zur Erhöhung einer Dame (*Annabella, Lady Blake, as Juno*, 1769, o.O.). Auf H. Eworths *Elizabeth I and Three Goddesses* (1569, London, Buckingham Palace) nimmt J. als Symbol für Herrschaft die Rolle als Mittlerin zwischen der jungfräulichen Königin und Venus ein. Anders politisch genutzt wird J. dagegen in P. Veroneses *Juno streut ihre Gaben über Venedig* (1553–1555, Fresko, Venedig, Palazzo Ducale): Der Anspruch göttlicher Protektion und Wohltat tritt in den Vordergrund.

Die Rolle als Himmelskönigin kann sogar J. einer Annäherung der Gottesmutter Maria mit J. führen, z.B. bei C. Crivellis *Verkündigung mit St. Emidius* (1486, London, National Gallery), wo ein Pfau über Maria sitzt. Weniger prominent, dafür ungleich häufiger wird H. als Figur im Hintergrund dargestellt, wenn Zeus' Affären im Mittelpunkt stehen, so etwa in den Darstellungen der Geschichte von Io: A. Schiavones *Landschaft mit Jupiter und Io* (Mitte 16. Jh., St. Petersburg, Eremitage) zeigt im Vordergrund den Gott und die Nymphe als Liebespaar, im Mittelgrund hingegen wird mit einer weißen Kuh die weitere Geschichte angedeutet: Io wird von der eifersüchtigen H. in eine Kuh verwandelt, die Jupiter ihr übergeben muß (vgl. auch D. Teniers d.Ä., *Jupiter übergibt Juno die verwandelte Io*, 1638, Wien, Kunsthistorisches Museum). Die Folge stellt Rubens in seinem Gemälde *Juno und Argos* (um 1611, Köln, Wallraf-Richartz Museum) dar: Durch Hermes, der den sie bewachenden Argos tötet, wird Io befreit; Argos' Augen werden daraufhin von H. in das Pfauengefieder eingesetzt.

B.4.3. Musik

Größte Prominenz erlangt H. im Barock. Als höfische Musikform ist die Oper für die Herstellung politischer Bezüge geeignet. So werden mehrere Werke, die die Ehe von Jupiter und J. zum Gegenstand haben, für fürstliche Hochzeiten komponiert. J. als göttliche Königin tritt dabei z.T. jeweils für die menschliche Herrscherin ein (G.C. Coppola, *Le nozze degli dei*, 1637). An der Hochzeit Heinrichs IV. und Marias de' Medici wurde E. de' Cavalieris *La contesa fra Giunone e Minerva* aufgeführt (1600). Wie häufig bei den Medici (s.o. B.4.2.) symbolisiert J. auch hier die gelungene Ehe [6. 270]. Kantaten können die Göttin in derselben Funktion präsentieren, z.B. B.G. Marcellos *Le nozze di Giove e Giunone* (1725).

Bisweilen greifen Librettisten auf ausgefallene Episoden zurück, die die Grundthemen des H. mythos variieren: Für J.-P. Rameau schreiben J. Autreau und A.-J. Le Valois d'Orville nach einer bei Pausanias (Paus. 9,3,2) überlieferten Anekdote den Text zum Ballett-bouffon *Platée* und *Junon jalouse* (1745), in dem J. von ihrer notorischen Eifersucht geheilt wird. Jupiter

(Zeus) feiert zum Schein Hochzeit mit der häßlichen Sumpfnympe Platée, als J. zornig die Feier stört und der vermeintlichen Geliebten den Schleier herunterreißt – beim Anblick ihrer Rivalin bricht sie allerdings in Lachen aus und erkennt so auch die Lächerlichkeit ihrer Eifersucht. Gelingt J.s Heilung durch die distanzierende Wirkung eines komödiantischen Spiels im Spiel, J. fügt seine musikalische Gestaltung einen kritischen Akzent hinzu: Zwar weist v.a. Platées Rolle deutlich parodistische Züge auf (melodische Schwere, Diskrepanzen zwischen sprachlichem und musikalischem Akzent), doch ist die instrumentale Gestaltung von einer beunruhigenderen Verschiebung geprägt, indem Rameau genretypische tonmalersche Topoi aufgreift, sie jedoch ihrer traditionellen Funktion benimmt und somit als nur mehr beziehungslose Verweise erklingen läßt.

B.5. Moderne

B.5.1. Literatur

In der modernen Literatur verlieren die myth. Episoden noch mehr an Eigenständigkeit und Ernsthaftigkeit. C. Spittlers epische Götterburleske *Olympischer Frühling* (1905, zweite Fassung 1910) entnimmt ihr Personal der griech. Mythol., doch wird diese nach Belieben umgestaltet: H. ist der Siegespreis, um den die Götter streiten und der die Herrschaft über den Olymp bedeutet. Ihr Wesen wird dadurch bestimmt, daß sie allein sterblich ist und ein moderner Mensch, den die Angst vor dem Tod die Götter hassen läßt [12. 39]. Sie verstrickt sich in Schuld, insbes. als sie sich Herakles entgegenstellt, der auf die Erde entsandt wird, um Gutes zu leisten. Der sinnvolle Kosmos der myth. Welt ist zerstört und wird nur noch ironisiert. In S. O'Caseys *Juno and the Paycock* (1924) deuten dagegen nur der Name der Titelfigur Juno Boyle (mit Verweisen auf die Herkunft des Namens), des Familienoberhaupts und einzigen auf das Wohl der Familie bedachten Menschen, sowie die Beschreibung ihres Mannes als eines Pfaus und Herumtreibers auf die myth. Figuren.

Eine besondere Bedeutung hat H. aufgrund von Zeus' Ehebrüchen für die Darstellung des Geschlechterkampfes, so bereits bei H. Fielding in *An Interlude Between Jupiter, Juno, Apollo, and Mercury* (in: *Miscellanies* 1, 1743), wo Jupiter stolz darauf ist, daß Männer kein Interesse an J.s »Favoriten«, den häßlichen, tugendsamen Frauen, haben. Am Ende droht J., wenn Jupiter die Männer nicht bessere, werde sie die Frauen schlechter machen. Schwerer noch wiegt die Geschlechterdifferenz im modernen Feminismus, so in C. Kizers *Hera, Hung From the Sky* (in: *Midnight Was My Cry*, 1971), wo die Bestrafung H.s thematisiert wird: Die hingebungsvolle Frau muß ihr Ausgeliefert-

sein und ihre Unterlegenheit dem Mann gegenüber erkennen. Eine psychologisierende Skizze von P. Valéry (*Histoire de Héra*, in: *Histoire brisée*, posth. 1950) macht H. zu einer modernen frustrierten *Grande Dame*.

In ihrem Roman *The Glory of Hera* (1972) gestaltet C. Gordon eine Episode des Heraklesmythos als Tragikomödie, die ihre komischen Züge durch die Eifersucht H.s erhält. Darin präfiguriert Herakles in typologischer Manier Jesus als Träger der Last der Welt und als Überwinder des Todes. Doch nur durch H., die Verursacherin der herkulischen Taten, kann Herakles zum Helden reifen und sich bewähren. Nach seinem Tod kommt J. zur Versöhnung: H. gebietet ihm in seiner zweiten Existenz als Gott im Olymp und gibt ihm Hebe zur Frau.

B.5.2. Bildende Kunst

In der Moderne nimmt die Bedeutung H.s ab. Einheitliche Rezeptionstendenzen sind nicht auszumachen. Eine von G. Braques Illustrationen von Hesiods *Theogonie* zeigt H. und Themis (1931–1932, Radierung), W. Blake Richmonds *Hera in the House of Hephaistos* (1902, Toronto, Art Gallery) nimmt auf eine Szene im 8. Buch von Vergils *Aeneis* Bezug. Andere Werke lassen sich schwer deuten, etwa eine surrealistische Darstellung verschiedener Gesichter von F. Picabia (*Hera*, 1929, Privatsammlung) und eine abstrakte von J. Olitski (*Juno Emanation-5*, 1979, o.O.).

→ Herakles; Zeus

Forschungsliteratur

- [1] C.P. CASPARI, Martin von Bracara's Schrift »De Correctione Rusticorum«, 1883 [2] M.J. EHRHART, The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature, 1987 [3] R. HÄUSSLER, Hera und Juno. Wandlungen und Beharrung einer Göttin, 1995 [4] D. HEIKAMP, Ammannati's Fountain for the Sala Grande of the Palazzo Vecchio in Florence, in: E. B. MacDougall (Hrsg.), *Fons sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, 1978, 115–173 [5] J.S. HELD, Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies, 1969 [6] G. LANGDON, A Medici Miniature: Juno and a Woman with »Eyes in her Head like Stars in their Beauty«, in: S. Reiss/D. Wilkins (Hrsg.), *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, 2001, 263–299 [7] W. PÖTSCHER, Hera. Eine Strukturanalyse im Vergleich mit Athena, 1987 [8] I. RAAB, Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst, 1972 [9] E. TH. REIMBOLD, Der Pfau: Mythologie und Symbolik, 1983 [10] E. SEMRAU, Dido in der deutschen Dichtung, 1930 [11] V. TUFTTE, The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England, 1970 [12] M. WIDMER, Die Götter in Spittlers »Olympischem Frühling«, 1963.

Gunther Martin (Oxford)

Herakles

(Ἡρακλῆς, lat. Hercules)

A. Mythos

H. ist der Sohn des Zeus und der Alkmene, der Gemahlin des Amphitryon (Amphitryon und Alkmene). Bereits bei seiner Geburt zeigen sich seine außergewöhnliche physische Kraft und sein Mut: Er erwürgt zwei ihn in der Wiege attackierende Schlangen (Pind. N. 1,39–59; Theokr. 24), die seine lebenslange Widersacherin Hera gesandt hat (Hom. Il. 15,25–28; 18,119); zuvor hat sie bereits die Geburt des H. verzögert und die des Eurystheus beschleunigt, sodaß dieser jenem nächsten Geborenen wurde, dem Zeus (Hom. Il. 19,98–119) die Herrschaft über Argos prophezeit hatte (Schol. Hom. Il. 19,119; Ov. met. 9, 281–315). Obwohl H. Kraft und Abstammung überlegen, wird H. Eurystheus gegenüber dienstpflichtig (Hom. Il. 19,95–133). In seiner Jugend wird H. im Gebrauch verschiedener Waffen, im Leierspiel und in den Wissenschaften unterwiesen; als Lehrer tritt neben Amphitryon und Cheiron (Kentauren) auch Linos auf, den H. aus Wut über eine kritische Bemerkung erschlägt.

Die Zwölf Arbeiten (sog. Dodekathlos) des H. – ihm von Eurystheus gestellt, als unlösbare intendierte Aufgaben – bilden das Zentrum seines Mythos:

- der Kampf mit dem unverwundbaren nemeischen Löwen, den H. erwürgt und dessen Kopf und Fell fortan als Helm und als Panzer verwendet (Hes. theog. 327–332; Stesich. fr. 52; Soph. Trach. 109 f.);
- die Tötung der mehrköpfigen Hydra, deren nachwachsende Köpfe H. ausbrennt, um seine Pfeile mit der tödlichen Galle des Untiers zu bestreichen (Hes. theog. 313–318; Eur. Herc. 419–424);
- der Fang der kerynthischen Hirschkuh, der H. nach langer Verfolgung gelingt (Pind. O. 3,28–30, Eur. Herc. 375–379);
- die Jagd des erymanthischen Ebers, den H. niederringt und auftragsgemäß lebend zu Eurystheus bringt (Soph. Trach. 1097);
- die Tötung der ehernen Federn abschießenden stymphalischen Vögel, die H. aufscheucht und mit seinem Bogen erlegt (Apoll. Rhod. 2,1052–1054);
- die Reinigung der Ställe des Augeias, die H. säubert, indem er zwei Flüsse durch sie hindurch leitet (Theokr. 25,7);
- der Fang des minoischen Stiers (Paus. 1,2,7,9 f.);
- die Zähmung der Rosse des Diomedes (Philostr. imag. 2,25);

- der Raub des Wehrgehens der Amazonen-Königin Hippolyte, das H. als Geschenk erhalten soll, sich nach einer Intrige Heras aber erkämpfen muß (Eur. Herc. 408–419);
- der Raub der Rinder des Riesen Geryon(eus), den H. erschießt (Hes. theog. 287–294);
- der Raub der Äpfel der Hesperiden, der H. durch Tötung ihres Wächters Ladon bzw. durch die Hilfe des Atlas gelingt, dessen Last H. zeitweise übernimmt (Aischyl. Prom. 773 f.);
- die durch Einführung in die Eleusinischen Mysterien eingeleitete (Eur. Herc. 610–613; Diod. 4,25) Entführung des Kerberos aus der Unterwelt, den H. niederringt (Hom. Il. 8,366–369, Hom. Od. 11, 623–626; Eur. Herc. 23–25; 1276–1278).

Weitere wirkmächtige Taten (sog. Parerga) sind – neben dem (oft von Rache für vorenthaltenen Lohn motivierten) Kampf gegen Ungeheuer (wie z.B. den Riesen Antaios) – die Zerstörung Trojas (Hom. Il. 20,144–148), der Zug mit den Argonauten (Iason und die Argonauten), die Befreiung des Prometheus (Paus. 5,11,6), der Kampf gegen die Meropes/Kerkopen, die Ermordung des menschenopfernden Königs Busiris (Hdt. 2,45), die Rettung der Alkestis aus Unterwelt und Tod, die Errichtung der Säulen des H. (Strab. 3,55) sowie, über Kampfabenteuer hinausgehend, der H. als Strafe auferlegte Sklavendienst bei Königin Omphale (Soph. Trach. 248–253) und diverse Liebesabenteuer (u.a. mit dem dann von den Nymphen entführten Hylas).

In von Hera ausgelöstem Wahnsinn tötet H. seine Frau (Megara) und Kinder (Pind. I. 4,63 f.; Eur. Herc. 967 ff.). Nach dem Sieg über den Flußgott Acheloos (Archil. fr. 286; Pind. fr. 249a; Bakchyl. 5,165; Ov. met. 9,1–88) heiratet H. Deianeira, die er aus der Gewalt des Kentauren Nessos befreit, der sich ihr vergehen will (Soph. Trach. 555–577). Verwundet rät Nessos Deianeira, sein Blut als Liebeszauber zu verwenden, doch als sie H.'s Gewand damit bestreicht, um ihn von seiner Liebe Iole abzubringen, erweist sich der Zauber als unentrinnbares Gift. H. tötet Deianeira, verletzt sich beim Versuch, das Hemd ausziehen, und geht auf einem Scheiterhaufen auf dem Berg Oita in den Tod. Danach wird H. Gott und im Olymp mit Hebe getraut (Hom. Od. 11,601–604).

B. Rezeption

B.1. Arbeit an Herakles: Hauptpositionen

Die H.rezeption ist nicht die Rezeption seiner einzelnen Abenteuer. Vielmehr können drei grundsätzliche Dimensionierungen unterschieden werden – gleich ob H. sich oder im Zusammenhang anderer Mythen, in einzelnen Aspekten oder in Gesamtdarstellungen thematisiert wird:

(1) Stärke: H. ist Ausbund, ja Inbegriff von physischer Kraft und Mut, ein *proprium*, das sowohl dem vertrautesten Bildtypus des H. als eines athletischen Mannes mit Keule und Löwenfell zugrundeliegt (s. u. Abb. 1) als auch die politische Instrumentalisierung der Figur als Symbol von Herrschaft und ihre Verwendung in Metaphern, Sprichwörtern oder Markennamen prägt. Diese Stärke macht H. zum Befreier und Retter aus Not und Gefahr (H. Alexikakos), zum Bollwerk gegen Barbarei und Unrecht sowie zum Stifter von Zivilisation und Kultur. Ethisch gewendet (bzw. umgedeutet) wird diese Kraft zur mentalen Stärke eines H. am Scheidewege, der gerade nicht kämpft, sondern sich bewußt gegen Lust und für Verantwortung entscheidet und dadurch zum Exempel pflichtbewußter Tugendhaftigkeit, Selbstbeherrschung und Kontrolle der Leidenschaften wird.

(2) Maßlosigkeit: Die grundlegende Disposition der Stärke kann ins Gegenteil umschlagen: Aus Mut wird Hybris und Ruchlosigkeit, aus Kraft ungehemmte Leidenschaft und Gewalt, Stiftung von Zivilisation die Mißachtung notwendiger zivilisatorischer oder moralischer Grenzen, der Rettung anderer der selbstzentrierte Autismus eines beziehungslosen Übermenschen. Ins Komische gewendet erscheint der maßlose H. als volkstümlich-burlesker Held, dessen Stärke sich mit exzessiver Vergnügensucht, Naivität und Unbedarftheit verbindet (s. u. Abb. 3).

(3) Ambivalenz: Schließlich lassen sich – insbes. in literarischen Kontexten – beide Seiten der Figur, Stärke zum einen und Gewalt/Maßlosigkeit (bzw. auch Schwäche) zum anderen, zusammendenken. Damit wird die Arbeit an H. zum Diskurs über Möglichkeiten und Grenzen bzw. über die Ambivalenzen von Heroismus, Stärke, Macht und Potential. Bedeutsam sind hier insbes. die Paradoxien, inhärenten Kontraste und Peripetien der Geschichte des Heros. So machen ihn die zugleich menschliche und göttliche Herkunft, das Leben als Mensch und die Apotheose zu einer Grenzfigur, an der das Verhältnis von Menschen und Göttern verhandelt wird. Als 'bester aller Männer' ist er zudem einem Schwächeren dienstbar und avanciert so zum Exempel ungerechter (auch sozialer) Unterdrückung, aber auch göttlicher Belohnung oder Ge-

rechtigkeit für Leid und Mühen. Die im Mythos verankerte Abhängigkeit des oft als Prototyp des Mannes verstandenen H. von Frauen (insbes. Omphale) provoziert die Frage nach der Qualität und Möglichkeit von Männlichkeit. Daß der überstarke H. gerade durch (s)eine ihm physisch unterlegene Frau einen qualvollen Tod findet, erzeugt – nicht anders als sein von ihm selbst nicht mehr kontrollierbarer Wahnsinn, in dem er seine Angehörigen tötet – ein für die Figur im ganzen charakteristisches Ineinander von Macht und Ohnmacht und impliziert die Frage nach menschlicher Schuld(fähigkeit).

B.2. Antike und Spätantike

B.2.1. Literatur – Wissen – Kunst

Fast alle frühen ant. Gesamtdarstellungen des Stoffes sind verloren, die überlieferten sind späte und eher kompilatorische Zusammenstellungen (Diod. 4, 11–27, Apollod. 2,74–126, Hyg. fab. 30–36). Selten widmen sich ant. Werke – wie Euripides' *Herakles* oder Senecas *Hercules furens* [4. 145–166]; [5] – ausschließlich der Figur. Gleichwohl omnipräsent, ist H. damit weitgehend ein Held im Kontext, der in anderen literarischen Zusammenhängen zitiert, beschworen bzw. als Exempel oder Folie literarisch wie diskursiv funktionalisiert wird [4. 145 ff.].

B.2.2. Griechische Literatur und Kunst

Durchgehendes Moment der H.darstellung in den homerischen Epen [5. 9–15]; [4. 145–148] sind Stärke und Bogenkunst des H., der als Heros einer vergangenen, großen Zeit geschildert wird: Neben der Entführung des Kerberos wagte er es, Götter zu verwunden (Hom. Il. 5,392–397) und Troja aus Rache für den von Laomedon vorenthaltenen Lohn allein zu zerstören (Hom. Il. 5,638–651); selbst in der Unterwelt verbreitet er Schrecken (Hom. Od. 11,608); mehrfach wird sein frevlerisches Verhalten betont (Hom. Od. 21,13–37). So weit verstreut diese Darstellungen auch sein mögen, weisen sie doch eine gemeinsame Tendenz auf, bei der sich eine eher negative Bewertung [5] mit einer narrativen Funktionalisierung verbindet: H. wird zum als Kontrast zitierten Exempel, über das die Protagonisten in ihrem Verhältnis zu den Göttern, in der Qualität ihres Ruhms (*kléos*), ihrer (potenziellen) Hybris und der Legitimität ihres Verhaltens dargestellt werden. So entproblematisiert die evozierte Verwundung Heras und Hades' durch H. die Aristie des Diomedes, der Aphrodite angreift, aber nur auf Geheiß Athenas, nicht wie H. Hybris wagt, Ares zu attackieren. Achilles beschwört H.'s Stärke, Begünstigung durch Zeus und Niederlage gegen Hera, um seine eigene Absicht rechtfertigen, durch den sicheren Tod jenes *kléos* zu erwerben, das einen glei-

chermaßen scheiternden und starken Helden H. auszeichnete (Hom. Il. 18,117–119). Der Gegensatz zwischen Helden und Göttern wird an H. verhandelt, wenn betont wird, daß selbst H., dessen Apotheose nicht vorausgesetzt ist, dem Wirken der ihn schützenden, verfolgenden, vernichtenden Götter unterliegt (Hom. Od. 11,625–626). In der Auseinandersetzung zwischen Tlepolemos und Sarpedon wird H. zum myth. Maßstab, an dem die Legitimität der Zerstörung Trojas verhandelt wird (Hom. Il. 5,636–642). *Odysseus* wiederum wehrt trotz seiner Bogenkünste den Vergleich mit H. ab, um sich in typischer *self-promotion* qua Bescheidenheit des Wohlwollens seiner Gastgeber zu versichern, zugleich aber seine Widersacher subtil davor zu warnen, sich mit Mächtigeren zu messen; vergleichbar schließlich die Schilderung der Geschichte des *Odysseus* von Iphitos geschenkten Bogens (Hom. Od. 21, 11–41): Daß H. seinen Gast Iphitos, dessen Rosse er stahl, im eigenen Haus frevlerisch tötet, schafft einen Kontrast zum »legitimen« Freiermord durch *Odysseus*, der gleichzeitig mit dem schreckenerregenden H. in der Unterwelt parallelisiert wird.

In Hesiods *Theogonie* wird H. als Bekämpfer von Monstren und Befreier des *Prometheus* geschildert: ein positives Bild, das in einer – dem Homerischen Hymnos auf H. vergleichbaren – Verherrlichung seines Glücks als Unsterblicher kulminiert (Hom. h. 15). An das gleichfalls positive H.bild der hesiodischen *Éhoiai* (sog. »Frauenkatalog«) schließt das pseudo-hesiodische Kurzepos *Aspis* (*Der Schild [des Herakles]*) an: Als Kontrast zum homerischen H.bild konstruiert, avanciert der Heros hier zum göttergeliebten Bekämpfer des Übelen, der sich durch die Tötung des Frevlers *Kyknos* Ruhm verschafft – eine Darstellung, die großen Einfluß auf die bildliche Darstellung des H. zeitigt und auch mit der H.darstellung in der Chorlieddichtung konvergiert, in deren älterer Periode insbes. die *Geryonés* des *Stesichoros* zu nennen ist.

Grundlegend ist die spätere Rezeption des H. durch die Chorlyriker *Pindar* und *Bakchylides*, die von der diskursiven und literarischen Logik der Siegesdichtung und einer oft kritischen Auseinandersetzung mit der homerischen H.darstellung geprägt ist. Bei *Pindar* erscheint H. in kurzen Andeutungen wie ausführlicheren Digressionen als Begründer der (den Oden zugrundeliegenden) Wettkämpfe (z. B. *Pind. O.* 2,3), als myth. Urahn der gepriesenen Herrscher(familien) (*Pind. P.* 5,71) und als Folie, an der die Leistungen und Mühen der Sieger auratisiert werden (z. B. *Pind. N.* 4,30–33). Stets ist dies ein Moment des Sinnstiftungsprozesses der Oden: So beschwört *Pindar* die Säulen des H., um das zentrale Thema einer selbst den herausgehobenen, potentiell aber der *Hybris* verfallenen Siegern gesetzten »Grenze« zu verdeutlichen

(*Pind. N.* 3,21). In der ausführlichen Darstellung (*Pind. O.* 3,13–37), wie ein *Artemis*' Hirschkuh verfolgender H. die *Hyperboreer* überredet, ihm Bäume für das karge *Olympia* zu überlassen, wird ein Stiftingsmythos konstruiert, dessen Evokation eines handelnden, überzeugenden und kulturschaffenden H. das negative H.bild Homers qualifiziert sowie das für die Ode grundlegende Ideal einer Verbindung von Recht(schaffenheit) und Heldentum ins Spiel bringt. Vergleichbar exemplifiziert H.' Kampf gegen die ihn angreifenden (nicht wie bei Homer von ihm attackierten) Götter die für *Pindar* grundlegende Konzeption von Stärke als natürlicher Anlage (*Pind. O.* 9,30–35). Komplex ist auch die Erzählung von H.' Geburt: *Amphitryons* (*Amphitryon* und *Alkmene*) Sorge um H. spiegelt die Sorge des Dichters während des Wettkampfes, *Teiresias*' sich anschließende Prophezeiung künftiger Großtaten beschwört das Potential des Wettkämpfers, während H.' Apotheose »erhabenen Lohn für große Mühe« vor Augen stellt. Ambivalenter dimensioniert *Bakchylides* den Heros über die *Deianeira*episode, die als Intrige des *Nessos* wider die Opfer H. und *Deianeira* gefaßt ist (*Bakch.* 5,56–175): Als ermordeter wie vergöttlichter Heros exemplifiziert der als nachdenklich geschilderte H. die prinzipielle Ungewißheit des Ausgangs menschlichen Handelns.

Die Differenzierung des Kämpfers H., der als die in der ant. Kunst meistabgebildete myth. Figur, ja Figur überhaupt gilt [26], zeigt sich als ästhetisch fruchtbares Prinzip auch in der griech. Kunst: So läßt sich in Vasendarstellungen ab etwa 450 v. Chr. ein »wichtiger Wandel von einer erzählerischen zu einer eher metaphysischen Darstellung« [27.92a] nachweisen, der sich in Darstellungen der Apotheose sowie einem Rückgang gewalttätiger Szenen ausdrückt. Nach häufig an den Taten orientierter repräsentativer Darstellung (z. B. Athen, Akropolis) zeigen die Metopen des Zeustempels in *Olympia* neben dem heroisch kämpfenden einen müden und kontemplierenden H.; und während die spätclassische Großplastik des 4. und 5. Jh. v. Chr. schließlich einen in seiner muskulös-athletischen Körperlichkeit betonten H. mit Keule und Löwenfell zeigt, dessen Haltung den Eindruck von physischem Leistungsvermögen unterstreicht, entwirft der in Antike wie Nachantike reichten rezipierte H. *Farnese* [15] einen hochathletischen Heros der, mit Löwenfell und *Hesperidenäpfeln* ausgestattet, seinen Kopf gesenkt hält, sich aufstützt und nach siegreichen Arbeiten ermattet ist (vgl. Abb. 1).

Zur »Arbeit« um H. kommt insbes. im Rahmen der attischen Tragödie, die den Stoff allerdings eher selten aufgreift [5.40–80]; [21.116–137]. In der *Aischylos* zugeschriebenen (fragmentarisch überlieferten) *Prometheus-Trilogie* erscheint H. als prophezeiender (*Aischyl. Prom.* 771–775; 870–872) bzw. tatsächlicher

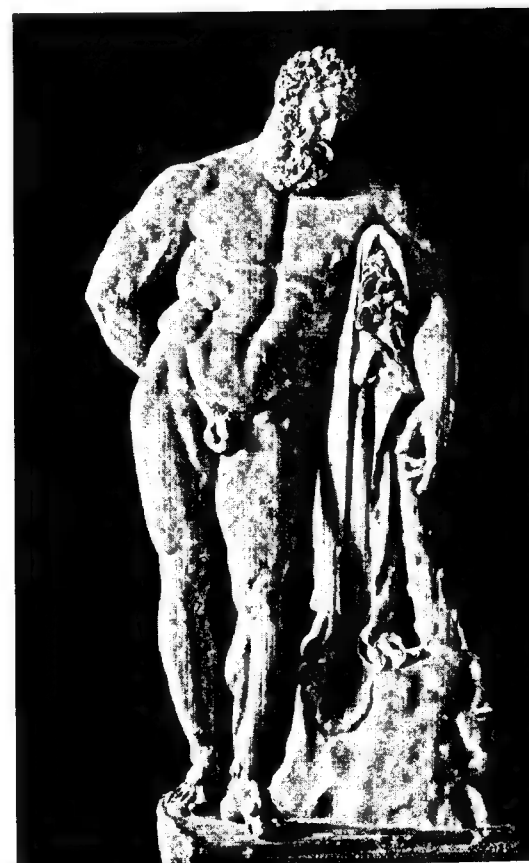


Abb. 1: Hercules Farnese (Kopie des Glykon, 1. Jh. v. Chr., vielleicht nach Lysippos, 4. Jh. v. Chr.), Marmorstatue. Neapel, Museo Nazionale Archeologico.

cher (*Aischyl. Prom.* *Iyomenos* fr. 195, 196, 199, 200, 201 R) Retter, der den Titelhelden zu befreien wie als Mittlerfigur den Konflikt zwischen diesem und *Zeus* zu lösen vermag (vgl. auch *Probus* zu *Verg. ecl.* 6,42 sowie *Hyg. fab.* 54). *Sophokles* dagegen dimensioniert den Heros – ob kritisch (*Trachinierinnen*) oder positiver (*Philoketes*) – subtil im Kontext seiner Beziehungen: H. ist jeweils zunächst nur in Erzählungen und Gefühlen anderer »präsent«, um dann am Ende auf spektakuläre Weise als *Deus ex machina* erscheinen. In den *Trachinierinnen* wird dies zur dramatischen Entzauberung des »besten aller Männer«, nach dem sich seine Gattin *Deianeira* zunächst sehnt. Schnell wird nämlich klar, daß H. die befreite Geliebte *Iole* heimzuführen gedenkt und die frühere Rettung *Deianeiras* wie weitere Abenteuer (anders als von seinen Getreuen verkündet) weniger »Gerechtigkeitssinn, Frömmigkeit oder Zivilisierungswillen als von *Promiskuität*, violenter Kampflust und *Hybris* motiviert waren. Dieses Bild bestätigt sich in den Schlußszenen, die auf

Deianeiras Versuch folgen, H. durch *Nessos*' Gewand an sich zu binden: Von Schmerzen gepeinigt, will der sterbende H. die Beeinflußbarkeit seines um Verständnis für die Mutter ringenden und um Leid des Vaters betroffenen Sohnes *Hyllos* ausnutzen, um ihn mit *Iole* zu vermählen. In amoraliischer Haltung sieht H. nicht das Leid von Gattin, Sohn und Volk, sondern nur die auf sich selbst bezogene Erfüllung des *Zeus-orakels*. Da *Sophokles* trotz dieser Entzauberung die Faszination des H. nie ganz aufhebt bzw. *Deianeira* nicht von Schuld entlastet, wird die Arbeit an H. zum Diskurs über das Ineinander von erotischer Leidenschaft, Verstrickung und Gewalt und über die Isolation und Amoral eines kulturschaffenden Heros. Anders der *Philoketes*, wo H. die für das Stück konstitutive *Aporie* aufgrund seiner Mehrschichtigkeit lösen vermag: Mit der Autorität des Trojazerstörers, mit Vorauswissen und Überzeugungskraft ausgestattet, kann *Philoketes* zur Teilnahme am Trojazug bewegen, indem er nach Art eines »Selbst-Exempels« auf seine eigenen extremen, aber dann belohnten Leiden verweist und damit *Philoketes*' Glauben an göttliche Gerechtigkeit restituieren (oder, bei skeptischerer Lektüre, konstruieren) kann.

Anders als *Sophokles* thematisiert der *Herakles* des *Euripides* H. als zunächst humaneren und eher domestizierten Helden, den der gottgesandte Wahnsinn indes zum Mörder werden läßt. Das Stück entwickelt sich darüber zu einer schonungslosen Kritik der Relevanz falscher Götter sowie archaischen Heroentums für die menschliche Gesellschaft, als deren Ideal am Ende *Theseus* und ein auf Solidarität und Kon- gegündetes Athen präsentiert werden, in das sich ein nun nach innen gewandter, dulddend sein Leid tragender, bewußt nicht in den Freitod gehender H. integrieren läßt.

Neben *Dionysos* um H. der populärste Charakter des griech. Satyrspiels, wobei sein hervorstechender und Komik generierender Zug seine den großen Taten kontrastierte exzessive Völlerei und Vergnügungssucht war [5.81–85]. Auch in der griech. Komödie ist dieses H.bild vorherrschend [5.85–100]; damit verbinden sich subtile *Travestie* (etwa seines Wahnsinns) sowie die ironische Auseinandersetzung mit dem H.bild der Chorlyrik. Wichtig für den komisch-burlesken H. sind auch die zahlreichen Vasendarstellungen, die von den vielfältigen Variationen des Typs zeugen [2].

In der hellenistischen Dichtung stehen Komplexität, Ambivalenz bzw. intertextuelle Prägung der Figur im Vordergrund. Grundlegend für *Theokrits* *Idyll* auf H. (*Theokr.* 24, sog. *Herakleus*) die gerade nicht nebensächliche bzw. gattungsbedingte Szenerie, in die drei Episoden des H.mythos (und damit verbundene literarische Vorläufer, insbes. *Pindar*) gesetzt werden:

Indem die Erwürgung der Schlangen durch das Wiegenkind H., Teiresias' Prophezeiung sowie H.' Erziehung auch sprachlich in den Alltag verlagert werden, wird der Mythos des Heros H. ironisch destruiert [3. 48–77, bes. 55 ff.] (vgl. Theokr. 13, wo H.' Mitwirken beim Argonautenzug mit seiner verliebten Verfallenheit an den Knaben Hylas kontrastiert wird). Wie bei Kallimachos (Kall. fr. 254–69 SH; fr. 383 P.) behandelt ein weiteres (vermutlich unechtes) Gedicht Theokrits (Theokr. 25) H.' Gespräch mit einem Landmann. Während es in den Fragmenten des Kallimachos aitiologische Fragen der H. gestifteten Nemeen geht, inszeniert Theokrit in engem Austausch mit bildlichen Darstellungen sowie in intertextueller Auseinandersetzung mit Kallimachos erneut einen Gegensatz zwischen Heroismus und Alltagsmenschlichkeit. Subtil montiert Apollonios Rhodios [5. 108–116] in seinen *Argonautiké* die ambivalenten Aspekte des Heros, zugleich aber auch literarische Darstellungstechniken ineinander: Als exemplarisches Residuum heroischer Zeit wird H. zunächst dem zögernden und hilflosen Jason (Jason und die Argonauten) gegenübergestellt, den er durch seine Stärke aus brenzligen Situationen herausführt, aber auch klug und überzeugend vor unnötiger Gewalt warnt. Ein Exkurs zur Hylasepisode zeigt ihn dagegen in brutaler Gewalttätigkeit (vergleichbar auch die Klage einer Hesperide, deren Apfel H. als einen Schritt Apotheose brutal geraubt hat). Von Getreuen wie Argonauten getrennt, ist H. daraufhin erzählerisch nur indirekt und zugleich helfend präsent, doch nicht mehr physisch erreichbar oder ansprechbar: eine Transformation der von Homer in der *Odyssee* geprägten Darstellung eines H. in der Ferne, die die ihm eigene, teils autistische Isolation, zugleich aber die beginnende Vergöttlichung aufzeigt.

Bricolageartig werden im 16. *Totengespräch* Lukians H.' Apotheose, Tod und Unterweltsfahrt gegen die Taten eines realen Menschen ausgespielt, um Komik zu erzeugen und mit dem Konzept der personalen Identität zu spielen. Radikaler noch transformiert Lukians Vorrede (*prolatia*) mit dem Titel *Herakles* das tradierte Bild des Heros durch dessen Gleichsetzung mit dem keltischen Gott Ogmios: Mit Löwenfell, Keule und Bogen ausgestattet, wird der physisch starke H.-Ogmios zugleich als alter Mann dargestellt, der zudem eine Kette von den Ohren miteinander verbundenen (!) Menschen mitführt (vgl. auch Abb. 2 unten) – ein bizarres Bild, das im Text anhand der Gleichsetzung des H. mit der Eloquenz erklärt wird, aber den Icherzähler »Lukian« zugleich mit der H.figur und der eigenen Identität als alternden Intellektuellen spielen läßt.

B.2.3. Philosophie und Rhetorik

Zentral für die Popularität des H. in den ant. philosophisch-rhetorischen Diskursen war die Intellektualisierung seiner körperlichen Kraft als innere, mentale, gedankliche oder moralische Stärke – am wirkmächtigsten in Prodikos' Parabel vom »H. am Scheidewege« (bei Xen. mem. 2,1,21–34): Das »Laster« verspricht dem Helden ein sinnliches Leben ohne mühevollen Arbeit oder Verbitterung, während die »Tugend« ein verantwortungsbewußt-ruhmbringendes Leben propagiert, bei dem Ehre und Vergöttlichung auf Anstrengung und Selbstdisziplinierung basieren – eine Ethik der Reziprozität, für die sich H. im verlorenen Schluß entscheidet. Bei kynischen Philosophen wird H. zur »myth. Leitfigur«, denn als heroische Verkörperung eines durch körperliche und geistige Arbeit tugendhaften Lebens illustriert er die systembildende Notwendigkeit, sich zum Erreichen von Autarkie über menschliche Zwänge kraftvoll hinwegzusetzen [5]. Demgegenüber stellt Isokrates H. einem für das Gemeinwohl nützlicheren Theseus gegenüber, um gegen dieses kynische Postulat einer »Mühe als Selbstzweck« zu argumentieren (Isokr. or. 10,23 ff.); in seiner Rede Philipp von Makedonien stilisiert er H. indes politischen Ideal und ordnet seine körperliche(n) Stärke(n) inneren, ethischen Qualitäten unter (Isokr. or. 5).

In der hellenistischen Kultur kommt zu einer wirkmächtigen Interpretation des Mythos: Euhemeros' Rationalisierung des H. zum (postum verklärten) Menschen [5. 129–130] beeinflusst Diodor, in dessen Darstellung H. als rebellenvernichtender General erscheint (Diod. 4,7–39), wie auch Varro (vgl. Serv. Aen. 8,564), der dreiundvierzig »reale« Menschen aus dem H. mythos herauspräpariert. Auf der Basis der älteren Stoa erscheint H. bei Cicero als Exempel für ein der Tugend gewidmetes, Mühen in Kauf nehmendes, altruistisch am Gemeinwohl orientiertes Wirken (Cic. nat. deor. 2,62; 3,45; Cic. Tusc. 1,28). Anders Lukrez (Lucr. 5,22–54), der die Leitfigur der Stoiker attackiert und ihm sein eigenes Modell des Epikureismus entgegensetzt: Als Kämpfer wider reale Ungeheuer der Welt sind H.' Taten nichts gegen die Leistung des Epikur, der den Geist der Menschen von Furcht befreit hat. Teils unter kynischem Einfluß wird H. im kaiserzeitlichen Stoizismus bei Epiktet und Seneca als Weiser gefasst, der mit dem freiwilligen Ertragen von Mühsal seine moralische und sittliche Überlegenheit demonstriert, zum philanthropischen *benefactor* wird und »nicht Machtgier [handelt], sondern urteilend, was zu überwinden gelte, er, der Feind des Übels, Rächer der Anständigen, Befrieder der Welt« (Sen. benef. 1,13,3).

B.2.4. Lateinische Literatur und Kunst

Die H.rezeption in der antiken lat. Literatur [5. 126–184] ist neben einer stoischen Dimensionierung des H. als *exemplum virtutis* v. a. von Reminiszenzen an den stadtröm. Herculeskult sowie von politischen Obertönen bestimmt: Insbes. das ironisierende Spiel mit der Figur bezieht sich auf diese charakteristische Rezeptionskonstellation; ein schlicht volkstümlich-burlesker H. findet sich selten. In Vergils *Aeneis* kulminiert die durchgängige allusive Engführung des Aeneias mit H. gegen Ende des Werks in einer komplexen Parallelisierung: In König Euanders Erzählung von H.' Sieg über einen zur Inkarnation des Bösen stilisierten Cacus erscheint H. als ordnungsstiftender Retter, dessen Überlegenheit – an eben der Stelle des späteren stadtröm. H.festes – die Superiorität Roms myth. repräsentiert und einer typologisch gedachten Reihung H. – Aeneas – Augustus ausgeweitet wird. H.' mörderische Wut wird dabei zur vorausdeutenden Folie für Aeneas' eigenen Kontrollverlust gegenüber Turnus; zugleich werden Aeneas und Augustus der Vergöttlichung des H. angenähert, die hier mit seinem Sieg über Cacus verbunden ist.

Während auch bei Horaz die Parallelisierung von H. und Augustus im Vordergrund steht (vgl. z.B. Hor. carm. 1,12,25–33), transformieren Properz und Ovid Vergils Darstellung. Bei Properz folgt auf den antiklimaktisch erzählten Kampf gegen einen harmlosen Cacus die dramatischere Suche des durstigen H. nach Wasser (!): Daß ihm dabei Priesterinnen die Aufnahme in ihren Tempel verweigern (und gewaltsam eindringt), stellt das Aition für die Exklusion von Frauen aus der *Ara Maxima* dar, bewußt konstruierte Obertöne machen H. aber zugleich zum zurückgewiesenen »ausgeschlossenen Liebhaber« und spielen mit der literarischen Tradition. Vergleichbar die Darstellung Ovids, der H.' Kampf gegen Cacus in den *Fasti* entidealisiert, den Heros narrativ entpathetisiert sowie über den seinen eigenen Kult gründenden H. auch die augusteische Staatsideologie kritisch kommentiert. Die erzähltechnisch komplexere Gestaltung in den *Metamorphosen* (Ov. met. 9,1–401) beginnt mit dem Kampf gegen einen sprachgewandt-zwielichtigen Acheloos, über den ein gedanklich hilfloser, aber umso gewaltbereiterer H. siegt, der durch Acheloos spielerisch entzaubert wird. Daß H.' mit dem Bruch von Acheloos' Horn (!) endender Sieg sprachlich den dramatischen Sieg des Aeneas über Turnus anschließt, ironisiert durch die Evokation der tradierten Funktionalisierung des H. für die Gründung Roms die politische H.ideologie und den damit verbundenen Herrschaftsstil – eine Tendenz, die sich in der (nebensächliche Aspekte des Mythos herausstellenden) Erzählung fortsetzt, die überdies auf die Apotheose(n)

des Caesar und Augustus anspielt. In den *Punica* des Silius Italicus dient der Selbstvergleich Hannibals mit H. als erzähltechnisches Mittel, den Feldherrn der Karthager sich selbst entzaubern zu lassen; umgekehrt erweist sich Scipio, der in Handlungen und Aporien mit den Taten des H. parallelisiert wird, als eigentlicher Nachfolger.

Während H. im (überlieferten) röm. Drama eher *en passant* präsent ist, werden in Senecas *Hercules Furens* auf der Grundlage von Euripides' *Herakles* drei Aspekte des Heros inszeniert und in spannungsreiche Beziehung gesetzt: der siegreiche Retter, der vermag, den Vater und Frau bedrohenden Tyrannen Lycus zu töten; der mit Wahnsinn Geschlagene, der Frau und Kinder tötet; und der (wieder) reflexionsfähige H., der auf Zuraten seines Vaters ablehnt, sich wegen seiner Untat das Leben zu nehmen. Je nach Lesart des Stückes wird H. entweder zum Protagonisten einer myth. Geschichte, die reich an literarisch funktionalisierbarem Pathos ist, oder zur literarischen Repräsentation des stoischen Postulats affektiver Selbstkontrolle, wobei sein Wahnsinn für eine Machtmenschen inhärente psychologische Fehldisposition mangelnder Zornesbeherrschung steht, wie sie Seneca in *De ira* beschreibt. In der Kaiserzeit kommt auch zu subtilen Parodien/Travestien der H.figur: So erschrickt in Senecas *Apocolocyntosis* gerade der kampferprobte H. als komiksteigernde Kontrastfigur vor dem als Götterschreck verspotteten Kaiser Claudius wie vor einem (ein dreizehntes Abenteuer darstellenden) Seeungeheuer (Sen. apocol. 5).

Die H.darstellung in der röm. Kunst steht in engem Zusammenhang zu politischen, kultischen und mentalitätsgeschichtlichen Konstellationen [17] und deren Wandel [Kloft, in: 7. Bd. 1, 25–46]. So kommt im Zuge der »Verstaatlichung« des Kultes der *Ara Maxima* zu »tiefgreifende[n] Veränderungen« [17. 26] in der Konzeptualisierung des H., dessen Verehrung als unbesiegbare Siegesgott nun das Selbstverständnis der mittleren Republik spiegelt und die Gestaltung der neu errichteten H.heiligtümer, Standbilder, Münzen und sog. H.schalen prägt [17. 26–31]. Die private H.darstellung ist von zunehmender ökonomischer Prosperität gekennzeichnet: So zeigt sich auf den Reliefbildern des Altars des L. Munius in Rieti eine deutliche Reinterpretation des siegreichenden H. zum Schutzgott der Handeltreibenden. Die starke Politisierung der H.rezeption im 1. Jh. legt den Keim einer entscheidenden Transformation [17. 56–128], durch die die H.gestalt ihre für die Republik wichtige integrative Kraft verliert: Wie Denkmäler, Reliefs und Münzprägung zeigen, wird H. für Marius und Sulla zum Garant militärisch-politischen Erfolges, um nach den Niederlagen des Pompeius bzw. Antonius, die sich ebenfalls auf ihn berie-

fen, wieder an Bedeutung zu verlieren. Dies ändert sich auch im augusteischen Herrscherkult nicht prinzipiell, wo eine Abwertung des siegreichen und tätigen H. bzw. eine Aufwertung der Apotheose und unverbindlicherer Szenen vorliegen [17. 129–230]. Erst in der Kaiserzeit kommt es zu einem deutlichen Wandel, sichtbar etwa in der pompejanischen Wandmalerei, die einen stärker ■■ seine Taten gebundenen, temperamentvollen H. zunächst zurückhaltend, seit neronischer Zeit dann in immer ausgelassener Vitalität darstellt. Unter Trajan schließlich zeigen Münzprägung, Reliefschmuck und Statuen die »Wiederaufnahme des Siegesgottes in die römische Politik« [17. 233], die dann auch für die spätantike Darstellung des H. einschlägig ist.

B.2.5. Politische Funktionalisierung

Grundlegend für die antike H.rezeption ist die Funktionalisierung des H. im Rahmen der Repräsentation von Herrschaft [10]. Bereits in der politischen Symbolik der griech. Polis präsent, wird H. im Rahmen des Herrscherkultes dynastischer Herrschaft einschlägig [10. 25–220] – nach der Selbstdeutung der spartanischen Könige als Herakliden und nach dem Herrscherkult Philipps II. insbes. bei Alexander dem Großen, der Leitfigur aller hellenistischen Herrscher, der mit H. assoziiert, ja oft identifiziert wird. In Rom prägt die Inszenierung des *Hercules invictus* (»unbesiegten H.«) die politische Symbolik der mittleren und späteren Republik sowie nach ambivalenter Rezeption durch Augustus die Selbstinszenierung der röm. Kaiser: entweder kontrastiv zur ethischen Dimensionierung wie in den »H.aufritten« eines Caligula, Nero (Suet. Cal. 22; Suet. Nero 21,3) und später auch Commodus (Cass. Dio 73,17) oder als Teil eines Herrscherideals, das den Erwerb von Macht an persönliche Leistung knüpft (Dion Chrys. Oratio 1). Wichtig für die politische Funktionalisierung sind die Assoziation politischer Macht mit H.' zivilisationsstiftender Leistung und seiner physischen (über die exklusive Darstellung des Herrschers mit Keule und Löwenbild) verbildlichten Kraft.

H. fungiert aber auch als Ahn dynastischer Genealogien und wird Herrschern als Schutzgott zur Seite gestellt; seine Apotheose schließlich läßt sich mit der Vergöttlichung des Herrschers parallelisieren. Die damit verbundene bildliche, literarisch-panegyrische oder philosophisch-moralische (Phil. Legatio ad Gaium 81; Dion Chrys. Oratio 1) identifikatorisch oder exemplarisch gedachte Angleichung des Herrschers ■■ H. wird dabei durch die Vielfalt der Taten befördert. Die politische Funktionalisierung des H. wird jedoch gerade wegen seiner Ambivalenz auch für plakative Propaganda genutzt. Einschlägig ist die De-

nunziation des Marcus Antonius, dessen Identifikation mit H. von seinen Gegnern aufgegriffen und mit dessen Sklavendienst bei Omphale verbunden wird, um seine Abhängigkeit von Kleopatra ■■ suggerieren [17. 81–85]; [Kloft, in: 7. Bd. 1, 34–36].

B.2.6. Spätantike und Christentum

Obgleich auch die lat. Literatur der Spätantike die H.figur v.a. in panegyrischen Kontexten aufgreift, kommt ■■ in Philologie und Grammatik sowie im christl. Diskurs zur wirkmächtigen Transformation. Zum Objekt der Gelehrsamkeit wird H. in den *Saturnalien* des Macrobius, wobei zur philologisch-religiös-wissenschaftlichen Erörterung die Interpretation der Figur als Chiffre für die (Strahlen der) Sonne tritt. Simpler, aber wirkmächtiger, weil die künftige Mythographie prägend, sind die Exegesen des Fulgentius (Fulg. myth. 2,2–4): Den Namen H. etymologisiert als »Ruf tapferer Männer« deutend, sieht ■■ in H.' Kämpfen die myth. Repräsentation der zahlreichen Verstrickungen des Tugendhaften. H.' Liebe ■■ Omphale etwa lehrt, daß auch »(bislang) unbesiegt Tugend« der Libido unterliegt; der Sieg über Antaeus illustriert die Schutzwirkung, die konsequente Intellektualität wider die Leidenschaften zeitige; der sich verbergende Cacus steht für die bald offene, bald versteckte Natur des Bösen. Ähnlich versteht der *Aeneis*-Kommentar des Servius H. als Chiffre für die auf mentaler Kraft beruhende Stärke. Ins Kosmologische gewendet wird diese Moralisierung in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius (Boeth. consolatio 4 m.7), in der H.' Taten als Exempel für den diskursiv ausgeführten Gedanken des steten, notwendig verhängten, anstrengenden Kampfes des Weisen gegen das Geschick stehen.

Im spätantiken Judentum wird die H.figur selten rezipiert; eine Ausnahme stellt Philon von Alexandria dar, der einen positiv verstandenen, gerechten H. dem röm. Kaiser Caligula als Spiegel vorhält und damit dessen Identifikation mit H. als Moment seiner umfassenden Kritik gegen diesen selbst wendet. Anders die christl. Rezeption [22]: Seit der frühen christl. Literatur ist H. – insbes. auch als kultisch verehrte Gestalt (z. B. Arnob. 6,3) – wie andere myth. Figuren Ziel antipaganer Polemik bzw. christl. Apologetik. Im Falle des H. wird oft die ant. Kritik der Figur aufgegriffen und für eine christl. motivierte Abwertung fruchtbar gemacht. Dabei werden H. und seine Taten in ihrer Einzigartigkeit, Exzellenz und Moralität in Frage gestellt (Tert. nat. 2,14); kritisiert wird insbes. der wütend tötende, trunkene, ausschweifende (Greg. Naz. or. 4,122) und der Omphale weibisch dienende H. (Orig. contra Celsum 7,43), dessen Apotheose, da auf körperlich-athletischer Leistung (Lact.

inst. 1,9) beruhend, gerade keine Unsterblichkeit impliziere (Lact. inst. 1,18,4).

Umgekehrt kommt es auch zu einer positiven Wertung der nun als Exempel verstandenen Figur (Iust. Mart. apol. 1,21,2): H. präferiert am Scheideweg die Tugend, steht für die prinzipielle Wandlungsfähigkeit des Menschen (Orig. contra Celsum 3,66) und verdient sich durch standhafte Leistung den Himmel; überdies wird er als Muster des gerechten Herrschers begriffen (Clem. Al. Strom. 1,158,3) und als Kritiker heidnischer Menschenopfer gelobt (Lact. inst. 1,51,8). Aufgrund seiner Kraft wird ■■ mit biblischen Figuren wie Nebukadnezar oder – äußerst wirkmächtig – mit Samson (Aug. civ. 18,19) assoziiert und parallelisiert. Dazu kommt die in anti- und proherculischen Diskursen verbreitete Parallelisierung des H. mit Jesus, die insbes. ■■ den Motiven Tod, »Auferstehung« und Himmelfahrt ansetzt. In einer bildlich ausgestalteten Kammer der Katakombe an der Via Latina finden sich sechs nicht mit biblischen Motiven vermischte Szenen aus dem Leben des H., u. a. die Rettung der Alkestis aus der Unterwelt (?Alkestis und Admetos). Obgleich moderne Thesen einer wechselseitigen Beeinflussung von stoisch verstandenen H.mythos und christl. Offenbarung allein wissenschaftsgeschichtlichen Wert besitzen [22. 49–74], begründet diese spätantike Parallelisierung der Leben von H. und Christus einen bis in die Nz. wichtigen Deutungshorizont.

B.3. Mittelalter und Humanismus

B.3.1. Früh- und Hochmittelalter

In lat. und volkssprachlichen Diskursen des MA lassen sich privilegierte Kontexte der H.rezeption unterscheiden:

(1) Dazu zählt die Kommentar- und Glossenliteratur, insbes. der Auslegungszusammenhang von Boethius' *Consolatio Philosophiae* (s. o. B.2.6.). In den Kommentaren des Remigius ■■ Auxerre etwa erscheint H. als weiser Heros, der weltlichen Versuchungen widersteht; vergleichbar auch die (bis in die Renaissance wirkmächtigen) »interpretierenden Narrative« der frühma. mythogr. Handbücher (Myth. Vat. I 38; 47–68; 71,133; 189; 201; Myth. Vat. II 172–193; 227; 253): Über summarisch-detaillierte Referate entwerfen sie H. moralisierend als Triumphator über die Leidenschaften bzw. euhemeristisch als starken und weisen Bezwiner realer Gegner. Auf diese frühma. Rezeption wird die volkssprachliche und lat. Kommentar-, Glossen- und Übersetzungsliteratur bis ins SpätMA immer wieder zurückgreifen. Bis ins SpätMA dominieren Interpretationen, die H. über etymologische Spekulation und allegorisch-moralisierende Auslegung als Verkörperung eines heroischen, »aktiven Lebens« (*vita activa*) begreifen und ihn als

myth. Chiffre eines Siegs der (christl.) Tugend über Laster und Leidenschaften oder auch als Exempel für den Erwerb unsterblichen Ruhms durch moralische Exzellenz verstehen. Häufig wird H. auch als Verkörperung der Intellektualität des ma. Lehrers und Kommentators im Schulraum interpretiert: Für Bernardus Silvestris etwa verkörpert der erfolgreiche Kampf gegen die mehrköpfige Hydra die nach Eindeutigkeit und Klarheit drängende Souveränität des Exegeten über die wuchernde Mehrdeutigkeit literarischer Texte. Die Moralisierung der Figur als Exempel liegt auch zahlreichen literarischen Darstellungen zugrunde. Zugespitzt wird sie im Gedicht *Contra iudices* des Theodulf von Orléans, das eine (fiktive) Vase beschreibt, mit der ein korrupter Bittsteller einen Richter bestechen will; dabei werden die auf der Vase dargestellten Ränke der H.gegner in bewußter Parallelität zum Ansinnen des Bittstellers so geschildert, daß die Figur des H. die im Gedicht verhandelte Verdammung und Überwindung der Korruption repräsentiert [24. 385–392].

Die allegorische oder typologische Assoziation von H. mit Samson, Christus und anderen biblischen Gestalten ist ikonographisch bedeutsam (z. B. Kreuzgänge in Moissac, ca. 1085–1100, Langres, 12./13. Jh.) und literarisch produktiv: einschlägig neben anderem (*De duodecim virtutibus Herculis et de fortissimo Samone*, Ms Lorsch, 10. Jh.; *Roman de la Rose* 9182) etwa Dantes Canzone *O alta prole del superno Giove*, in der H. als »Gottes wahrer Erbe« und »Gigant um Hilfe angerufen« und gebeten wird, seine Taten zu erneuern, den »neuen Zentauren« Widerstand zu leisten und weitere ■■■ Verfall zu verhindern.

(2a) Ein weiterer Rezeptionsraum ist die erzählende Literatur des HochMA, insbes. der »Antikenroman«, in dem H. aufgrund der ant. Vorlagen zumeist als »Figur im Kontext« erscheint (z. B. Heinrich von Veldeke, *Eneasroman* 6044–6054). In der dt. sprachigen und frz. Erzählliteratur [13. 294–298] erscheint H. mit »durchaus eigenständigem höfischen Profil« [13. 298]: eine höfische Adaption, die sich auch in anderen literarischen Kontexten findet (Christine de Pizan, *Epistre Othea*) und die die Darstellung in der ma. Buchmalerei beeinflusst. Eine poetologisch implikationsreiche Arbeit am »höfisierten« H. zeigt sich in der Erzählung von H.' Tod im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg: Anders als bei Ovid gelangt H. ■■ schmerzhafter Einsicht in die eigene Verantwortung und Schuld gegenüber Deianeira, worüber der Erzähler einen Zerfall von Ritterstatus und Liebe/Minne inszeniert, der auch die vorangehenden Partien des Romans neu dimensioniert [29]. Im ganzen spielt der teils mit ?Theseus verschmolzene H. im Rahmen der erzählenden Literatur des MA allerdings keine tragende Rolle.

In der ma. Kunst dominiert der Bildtypus des Löwenkämpfers H. mit Fell und Keule, dessen Attribute auf Alexander oder Löwenkämpfer übertragen werden. In der Buchmalerei des frühen MA finden sich vereinzelt H.darstellungen, die vom 12. Jh. an zuzunehmen scheinen: einschlägig v.a. die H.miniatur in einer Hrabanus-Maurus-Handschrift (1023).

(2b) Besondere Gelegenheit für Ironisierung und Dekonstruktion bieten kleinere literarische Formen. So findet sich in einem Gedicht des Petrus von Blois, *Olim sudor Herculis*, ein subtiles Spiel mit der traditionell zwischen Stärke und Schwäche oszillierenden Figur des H.; das lyrische Ich beschwört die »Niederlage« des monstertötenden H. gegen die Verlockungen der Liebe, um sich selbst für wehrhafter zu erklären, dann aber selbst unmerklich der Liebe erliegen: eine Demontage der scheiternden Grandiosität des Liebenden, der seine Abhängigkeit zu verleugnen sucht. Immer wieder wird dieser fruchtbare Kontrast zwischen H. und seinen Geliebten im Rahmen der ma. und spätm. Liebesliteratur bis hin zu G. Boccaccio und G. Chaucer thematisiert. Insbes. in den spätm. Sangsprüchen findet sich dagegen die oft im Gegensatz zum starken Helden inszenierte Gestalt des betrunkenen, verlachten, von Frauen abhängigen H.

(3) Hervorzuheben ist die Politisierung der Figur: H. wird in kulturelle Programme an ma. Höfen eingebunden, z. B. bei Alfonso el Sabio, dessen *Universalgeschichte* die Taten des H. ausführlich darstellt. Genealogisch funktionalisiert erscheint H. »in mittelalterlichen [span.] Chroniken [...] als Eroberer, als Held, als einer der [...] span. Könige der Frühzeit« [19. 53–57]. Eine der komplexesten politischen Rezeptionen findet sich auf den Tafeln der sog. *Cathedra Petri* Karls des Kahlen (Rom, St. Peter) [24], die H.taten zeigen: H. ist hier kein negatives Exemplum, sondern Teil einer Herrschaftssymbolik, die sich auch in zeitgenössischen panegyrischen Schriften findet, die Karl mit H. vergleichen (Sedulius Scottus, *De vectoribus christianis*) [24]: Die »Geschichte« des H. repräsentiert Macht und Stärke des Herrschers und impliziert zugleich die für den Herrscher wichtige Tugend der Selbstbeherrschung [24. 398–402]. H.' politisierte Stärke bestimmt auch die Darstellungen auf Außenfassaden ma. Kirchen, etwa in Arles (St. Trophine, Westfassade), Auxerre (Kathedrale, Westfassade), Fidenza (San Donino), Venedig (San Marco), Pavia, Certosa, Pisa oder am Campanile von Florenz.

B.3.2. Spätmittelalter und früher Humanismus

In SpätMA und Frühhumanismus wird H. in wirkmächtigen Texten aufgegriffen. Dabei dominiert zunächst die Moralisierung: Im *Libellus de imaginibus* (Albricus) wird H. zum Ausdruck jener »inneren

Stärke, gegen die keine körperliche Kraft ankommt und die stets [...] Tugendstärke mit sich bringt« (324); der H.diskurs mutiert in einem Diskurs über Implikationen, Gefahren und Grenzen tugendhaften Handelns. Wenn F. Petrarca den »H. am Scheidewege« stark macht, ist dies nicht Folge eines neuentdeckten subjektiven Innenraums, sondern Moment seiner Augustinusrezeption und skeptischen Einschätzung des (freien) Willens: Petrarca zielt auf Toleranz gegenüber Fehlern und plädiert für eine »zweite Wahl«.

Im späten MA setzen sich eine Reihe enzyklopädischer und allegorisierender Darstellungen nicht nur mit der Figur, sondern auch mit der Texttradition des H. und ihren Widersprüchen auseinander. So basiert das 13. Buch der *Genealogie deorum gentilium* G. Boccaccios auf einer profunden Kenntnis literarischer, historiographischer und mythogr. Quellen sowie der ma. Kommentartradition. Dabei werden zunächst 31 »Arbeiten« des H. referiert, wobei an das faktisch-summarische Referat einer Leistung oft literarische Darstellungen angebunden werden; als 31. Arbeit faßt Boccaccio die Liebesverstrickungen eines schwachen, abhängigen H., die in Gegensatz zu sonstigen Stärke gestellt sind. Nach Klärung diverser Etymologien erörtert Boccaccio in rationalisierend-euhemeristischem Zugang darauf Widersprüche und alternative Berichte der H.tradition, die er als mehrfach überlappendes Repertoire von »Fiktionen« um einen (ursprünglich einzigen) H. versteht. Hier schließt C. Salutati monumentales Werk *De laboribus Herculis* an: Ausgehend von Senecas (als widersprüchlich begriffener) Darstellung des wahnsinnig-schuldbeladenen (*Hercules furens*) wie zugleich vergöttlichten H. (*Hercules Oetaeus*) begreift er H. als Sprachchiffre, die durch Fiktionalisierung der Handlungen realer Menschen in diversen Kontexten entstand, und läßt diese Fiktionalisierungslogiken auf einer Apologie der Dichtung ruhen, deren metaphorische Diskursivität mit der Poetizität biblischer Sprache legitimiert wird. Implizit und explizit dient die Auseinandersetzung mit der komplexen H.tradition im SpätMA auch dazu, philologische Techniken anzuwenden, und stellt einen Anfang der späteren H.philologie dar.

Weit strukturierter ist Enriques de Villena auf einen höfischen Kontext zielender Traktat *Los doze trabajos de Hercules* (1417), in dem die aus Dichtern und Historiographen referierten Arbeiten auf soziale und politische Aspekte hin ausgelegt werden [19. 57–59]. Zur Beglaubigung der Autorität des Erzählers dient der Verweis auf differierende H.traditionen in G. Chaucers *The Monk's Tale*, wobei der Abriß der Taten und der dabei konstruierte starke Kontrast zur Niederlage des H. gegen Deianeira nur vordergründig in eine Klage über die Macht der Fortuna mündet: Da deren Weiblichkeit (ebenso wie die Deianeiras und die

Männlichkeit des H.) sprachlich bes. betont werden, erfährt die konventionelle Erzählung von H. eine den erzählerischen Gesamtkontext prägende misogynie Tendenz.

B.4. Frühe Neuzeit

B.4.1. Hauptmotive

Neben den Taten erweisen sich in der Frühen Nz. folgende Dimensionierungen als bes. einschlägig und wirkmächtig:

(1) Herkules am Scheideweg: Die exemplarische Szene des wählenden H. findet sich in Literatur, Bildender Kunst [16] und Musik [18] bis ins 18. Jh. hinein und wird häufig mit weiteren Aspekten der Figur verbunden bzw. thematisch umakzentuiert. So erhält sie dezidiert christl. Obertöne, wird um verwandte moralphilosophische Kontexte angebunden und politisch funktionalisiert. Entscheidend für diese Prominenz ist nicht die früher [16] vertretene Ansicht einer qualitativen Neudimensionierung von Ethik und Subjektivität gegenüber dem MA, sondern die zentrale (auch institutionell fundierte) Bedeutung moralischer Diskurse seit dem Humanismus sowie nicht zuletzt die moralische Konzeptualisierung des Literarischen. So führen etwa Autoren wie G. Giraldis (*Dell' Ercole anti ventisei*, 1557) oder noch W. Shenstone im 18. Jh. (Gedichte [5. 213]) ihre literarische Darstellung des H. in programmatischen Reflexionen auf die moralische Funktion der Literatur zurück.

(2) *Hercules Gallicus*: Insbes. im Zuge der Rezeption Lukians avanciert dessen *Gallischer Herkules* als »Gott der Eloquenz« bis ins 17. Jh. zum wichtigen frühnl. H.typ: In mythogr. Handbüchern und Genealogien beschrieben, geht er in die Emblemliteratur ein, wird literarisiert (P. de Ronsard) und in Umzügen dargestellt. Prominent in der Buchgraphik, stellt die bizarre Figur in Malerei, Graphik und Plastik (Raffaël, G.B. Tiepolo) eine herausfordernde künstlerische Aufgabe dar, die bei A. Dürer in eine Ironisierung der früh als Erfindung verdächtigten Figur mündet. In Frankreich wird der *Hercules Gallicus* bis ins 18. Jh. mit den frz. Königen assoziiert und wird zum Moment der (kulturellen) Konstruktion einer frz. Nation bzw. der Aufwertung der frz. Sprache [25].

(3) Die Christianisierung der Figur [23] bestimmt die H.darstellung in der *Hymne de l'Hercule Chrestien* (1517) P. Ronsards, in J. Miltons *Paradise Regained* (4,562–71) und in der H.kantate J.S. Bachs; häufig (etwa auf Druckerzeichen) suggeriert, führt sie zur Aufnahme des H. in Fronleichnamsspiele [19. 70–71]. Über die spätantike Christianisierung hinaus wird der mit Samson vergleichene H. neben der Verschmelzung mit dem ma. *miles Christianus* konfessionell dimensioniert [23]. Im Laufe des 18. Jh. kommt es als Folge von

Religionskritik und allgemeinem »Verschleiß« indes zum »Abbau einer [christl.] Sinn- und Bedeutungserwartung« [23. 97], die sich auch in den lexikographischen Darstellungen bei P. Bayle, B. Hederich, J.H. Zedler oder K.W. Ramler zeigt [Kray, in: 14. Bd. 2, 48 f.]; [23. 94–98].

Daneben finden sich H. als Patron der Musen (»H. Musagetes«), der im Kontext frühnl. Hieroglyphik rezipierte »ägyptische H.« und der von Pygmäen gepiesackte »H. Melampygos«. Überhaupt zeigt sich eine Tendenz zur Typenbildung, die neben der mythogr. Literatur auch die Darstellung in den frühnl. Lexika und enzyklopädischen Kompendien bestimmt.

B.4.2. Verhandlungen in Literatur, Kunst und Musik

In den mythogr. Handbüchern des G. Pictor, N. Conti, L.G. Giraldis und V. Cartari finden sich neben dem Referat von Zeugung und Geburt, neben den Arbeiten und Parerga auch etymologische Diskussionen von Namen, Beinamen und Aussehen, die Klärung der Frage von einem oder mehreren H. sowie die für die Frühe Nz. wichtige Unterscheidung von H.typen (*H. Gallicus*, *Aegyptius* etc.). Zur inhaltlichen Darlegung tritt die Analyse der »verhüllten Bedeutung« der antiken Mythen, die die spätantiken und ma. Dimensionierungen aufgreift und durch griech. Quellen (Euripides, Theokrit, Suda) erweitert. Diese wirkmächtigen Texte (weitere: [19. 63–66]) produzieren aber zugleich einen H.diskurs, dessen Eindeutigkeit in anderen Medien aufgegeben, hinterfragt oder negiert werden kann. Durchgehend bzw. tendenziell absent sind nämlich die Schattenseiten und Ambivalenzen des H. Während G. Pictor weder den burlesken H. noch (wie Catari) Wahnsinn oder Morde erwähnt, nutzt Conti das Quellenreferat zur Entschärfung problematischer Züge: Die sexuelle Ausschweifung des H. wird als nicht »würdige« Darstellungstradition begriffen, ebenso die Tötung der (als Täterin, nicht Opfer begriffenen) Deianeira; H.' Wahnsinn wird auf ?Hera zurückgeführt und die darin implizierte Entschuldigung des H. durch seine freiwillige Sühne noch verstärkt; seine eher knapp geschilderte Abhängigkeit von Omphale avanciert zum mahnenden Beleg für die Schwierigkeit, sich selbst zu beherrschen. Lediglich die prominenteste Renaissance-Biographie, Giraldis umfassend-essayistische *Vita Herculis*, exkludiert diese Züge nicht, nimmt sie freilich auch nicht zum Anlaß für eine eigentliche Auseinandersetzung mit der Ambivalenz der Figur.

In der lat. und volkssprachlichen Emblematik ist H. – der Darstellung in Schulbüchern wie dem *Orbis sensualium pictus* des J.A. Comenius vergleichbar – v.a. moralisches Vorbild [27]: Souverän wählt H. um Scheideweg die Tugend [9. 1642–1643] und erringt

unsterblichen Ruhm [9. 1643, 1650, 1654]. Die dargestellten Arbeiten und Siege des H. (wie allgemein seine Stärke) werden durch Motti und Inschriften moralisch (um-)gedeutet: Der Kampf gegen die Hydra symbolisiert den Sieg der Rechtschaffenen über die kaum bezwingbare Macht des Neides [9. 1646] bzw. das omnipräsente Übel [9. 1647]; die Äpfel der Hesperiden stehen für die Belohnung des Starken und zugleich sich selbst Beherrschenden [9. 1650]. Nicht minder präsent ist die Figur des *Hercules Gallicus* (s. o. B.4.1.), dessen Stärke in seiner Eloquenz liegt [9. 1651–1652] (vgl. Abb. 2). Daneben illustriert H. auch politische 'Tugenden', etwa die Notwendigkeit, gewonnene Macht stets zu erweitern [9. 1645] oder als Herrscher auch wohlätig zu sein [9. 1647]. Subtilere Verwendungen zeichnen zwar kein negatives Bild, greifen aber die H. inhärente Ambivalenz auf: So demonstriert gerade der physisch starke, Frauen unterliegende H. die Macht der Liebe [9. 1648]; ■ sehr er ■ sich strebend müht ■ [9. 1645], bleibt auch ■ von der Gunst der Fama abhängig [9. 1645]. Motti, die das Moment der Wahl und Unsicherheit am Scheideweg betonen, problematisieren die vermeintliche Unausweichlichkeit der Entscheidung für die Tugend [9. 1643]. Der von einer unwissenden Juno gesäugte (dann vergöttlichte) H. schließlich repräsentiert die durch Betrug zu Herrschern werdenden unehelichen Fürsten.

Grundlegend für die H.rezeption in der neulat., frz. [11], dt. [30], engl. und span. [19] Literatur ist eine Moralisierung der Figur als Exempel, die spätestens im Barock dazu führt, daß sich »der Tugendheld [...] als Versatzstück zahlloser [...] allegorischer Gedichte, Spiele und Romane« abnutzt. Beispielhaft für derartig identitätszerstörende Griffbarkeit ist etwa das Werk S. Brants [30], in dessen *Namenschiff* H. sowohl als positives wie als negatives Exempel erscheint; während H. überdies in der Vorrede zur lat. *Stultifera Navis* J. Lochers christianisiert wird, werden seine Taten in einem Gedicht Brants denen eines christl. Heiligen program-



Abb. 2: Eloquencia fortitudine praestantior (»Beredsamkeit ist vortrefflicher ■ Stärke«). Emblem ■■ A. Alciati, *Emblematum Liber*, 1531.

matisch untergeordnet. Welche grundsätzlichen Sinnpotentiale der vermeintlich so eindeutige »Tugendheld« indes auch eröffnet, zeigt exemplarisch die musikalische Gestaltung des Themas: Subtil wird in J. S. Bachs auf einem Text Picanders (Ch.F. Henricis) basierender Glückwunschkantate *Hercules ■■ Scheidewege* (BWV 213) sowohl der Sieg der Tugend wie die Identifikation des Herrschers mit H. musikalisch umgesetzt [18]. Anders ist H. in G.W. Händels Zwischenspiel *The Choice of Hercules* (1750) gestaltet, in dem H. »keineswegs [als] ein selbstbewußter, ehrlicher Held«, sondern unsicher »zwischen Tugend und Lust hin- und hergerissen« [18.268] erscheint; die strukturbildende Ambivalenz zeigt sich in der bewußten musikalischen Engführung der Gestaltung von Tugend- und Lasterthematik. In J. A. Hasses *Alcide al bivio* (1760) schließlich wird der Streit friedlich-harmonisch beigelegt: eine Lösung, die sich nicht nur in den Kupfergravuren des Erstdruckes des als Libretto dienenden (gleichnamigen) Werkes P. Metastasio findet, sondern bereits B. Jonsons *Masque Pleasure Reconciled to Virtue* (1619) prägte, in der ein burlesker Trunkenbold H. einen satirischen Ausgleich zwischen Lust, Laster und Moral herbeiführt.

Grundlegend für die literarische Gesamtdarstellung (mehrerer oder aller) Arbeiten des H. ist neben der gelehrten oder stilistisch gefälligen Präsentation der Figur ihre Höfisierung [11]. Deutlich zeigt sich dies etwa in R. Lefèvres – um 1474 von William Caxton gedrucktem und hocheinflussreichen – Prosaroman *Le recueil des histoires de Troyes* (1464), in dem die Fähigkeiten des exzeptionell starken und tugendhaften Menschen H. als Eigenschaften des Ritters bzw. guten Prinzen dargestellt werden [11]. Neben der eher seltenen musikalischen oder choreographischen Behandlung mehrerer Taten (P. Beauchamp, *Les travaux d'Hercule*, 1686) finden sich zyklische Darstellungen oft in repräsentativen Kontexten, wobei die Kampfabenteuer dominieren: neben A. Pollaiuolos Werken z. B. die Fresken A. Mantegnas (1468–1474, Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi), G. Romanos (1527–1528, Mantua, Palazzo del Tè, Sala dei Cavalli), G. Vasaris (1557, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala de Ercole) oder A. Caraccis (1595–1597, Rom, Palazzo Farnese) bzw. die Skulpturengruppen von V. de Rossi (1568, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone del Cinquecento) und Giambologna (1581).

Neben dem trunkenen H. (vgl. Abb. 3) ist insbes. die Liebe des H. ein wichtiges Sujet in Literatur und Kunst der Frühen Nz. So dient der Kontrast zwischen Löwenfell und Frauentunika, Heroentum und Sklavendienst, getragener Himmelslast und Spinnrocken in den *Stanzan* (no. 114) A. Polizianos dazu, die hier grundlegende Frage der Schwächung oder Stärkung durch Liebe zu verhandeln: Wie im Falle des vom

Wüstling zum Liebhaber mutierenden Polyphem (?Galateia und Polyphemos) geht es bei H. (aus umgekehrter Warte) in bewußt antiplatonischer Tendenz ■■ eine Dynamik qua Liebe, die weg von einem Extrem (dem Heroentum) hin zu einer mittleren Position (dem starken und schwachen H.) führt. Einschlägig ist H.' Liebe zu Omphale in der frühnl. Bildenden Kunst, wo es zu einem »Bedeutungswandel des Motivs« [1. 174] kommt. So dominiert bis Mitte des 17. Jh. der Verlust der Männlichkeit: sei es, indem durch die (teils als komisch intendierte) Übertragung weiblich konnotierter Bildelemente (Kleidung, Gestik, Haltung) auf einen muskulös-männlichen H. ein »verweiblichter Mann« dargestellt wird (so auf Werken von N. Manuel, gen. Deutsch, B. Spranger oder H. Baldung Grien); sei es, indem H. (wie bei L. Cranach d. Ä.) unter Omphales Dienerinnen als »versklavter Mann« erscheint, wodurch ein durch Abhängigkeit von Frauen hervorgerufener Verlust von Macht und Herrschaft inszeniert wird. Seit Mitte des 17. Jh. werden weniger die (negativen) Auswirkungen des Verliebtseins als die Liebe selbst zum Thema: So betonen Werke von F. Lemoyne, A. Caracci oder F. Boucher programmatisch und unter Verzicht auf die Ikonographie der Rollenkehr die sinnliche Leidenschaft von Omphale und H. und entwickeln dadurch an H. ein differentes Konzept einer durch Liebe oder Frauen gerade nicht gefährdeten Männlichkeit [1].

Die Karriere des H. auf der Bühne der Frühen Nz. ist eng mit der Fest- und Repräsentationskultur verbunden (etwa in Ferrara oder Nürnberg), in der die Figur schon früh eine wichtige Rolle spielt [30] und häufig im Zusammenhang mit Hochzeiten aktualisiert wird. Besonders wichtig wird die Figur durch antike Vermittlung im Elisabethanischen Drama, wo H. die Konzeption des heroischen Protagonisten prägt und (teils unter Rekurs auf medizinische und Melancholiediskurse) als Modell für die Darstellung plötzlicher geistiger Umnachtung dient. Exemplarisch für das literarische Sinnstiftungspotential der nur selten als Protagonist oder *dramatis persona* gestalteten H.figur (zu Th. Heywood: [5]) ist die scheinbar beiläufige, zitierende, erwähnende, allusive Benutzung in den Dramen W. Shakespeares: So dient der Rekurs auf H. in *Love's Labor's Lost* dazu, ein für den (männlichen) Liebenden charakteristisches Oszillieren zwischen grandiosem Heroismus und Abhängigkeit herauszustellen; in *Antony and Cleopatra* dagegen profiliert die Evokation durch Mark Anton dessen Charakter, Seelenzustand und Scheitern.

Einschlägig für die Relevanz des H. gerade im Barock ist die span. Literatur [19]: Ebenso wie bei B. Gracián (um 1650), in dessen Werk H. »fast alles [ist], vom Träger der Fama, über den [...] Herrscher, den Redner bis zum Schwächling [...], aber auch Bilde



Abb. 3: Peter Paul Rubens, Der trunkene Herkules, Öl auf Leinwand, ■■ 1612/13. Dresden, Gemäldegalerie.

Christi« [19. 64–65], zeigt sich – etwa bei F. López de Zárate (*Hércules furiente y Otea*, 1651) oder bei P. Calderón de la Barca –, daß gerade die vielgestaltige H.figur zum idealen Protagonisten des Barockdramas wird, da sich an ihr Kampf, Sieg, Niederlage, intensive Leidenschaft und Tod zusammen umsetzen lassen: »Im Zeitalter der höfischen Öffentlichkeit [ist] die Welt Spektakel mit raschem Wechsel von Hoch und Tief« [19. 67–68]. Folgerichtig finden sich zahlreiche Dramen über den wahnsinnigen H. [Kray, in: 14. Bd. 2. 48f.], in denen seine Emotionen, insbes. der Wahnsinn, dominieren (J. de Rotrou, *Hercule mourant*, 1632, und La Thuillierie, *Hercule*, 1682, auch G. Abeille zugeschrieben [5. 233–234]).

Deutlich zeigt sich in der Gestaltung des H. im Barockdrama auch der »Weg zur Oper«, in der H. häufig – etwa von J.–B. Lully und Ch.W. Gluck – als Retter der Alkestis (?Alkestis und Admetos), aber auch im Rahmen seiner Geburt (J. Peri, *Il natale d'Ercole*, 1605), einzelner Arbeiten (T. Albinoni, *Diomede punito*, 1701), ■■ Scheidewege (J.A. Hasse, *Alcide al bivio*, 1746), bei der Vermählung mit Hebe (R. Keiser, *Hercules und Hebe*, 1700; Ch.W. Gluck, *Le nozze d'Ercole d'Ebe*, 1747) rezipiert wird [14. Bd. 2, 593–624]. Zu den wichtigsten Rezeptionen des H.stoffes gehört der auf einem Libretto von Th. Broughton basierende *Hercules* (1745) G.F. Händels: Durch die »Purifikation« des H. zum Tugendhelden trotz der Liebe ■■ Iole rückt Deianeiras (als Hysterie gestaltete) sich zum Wahnsinn steigernde, schrankenlose Eifersucht in den

Vordergrund, durch die sich das nicht szenisch umgesetzte Stück in einem von intensiver Emotionalität geprägten Drama entwickelt.

B.4.3. Hercules politicus

Paradigmatisch für die Genese und Entwicklung der H.gestalt als einer omnipräsenten Identifikationsfigur im Rahmen frühnl. Herrschaft und politischer Kultur ist die Rezeption in Florenz, dessen politische Symbolik bes. wirkmächtig wird [28]. So findet sich seit 1277 die Figur des H. mit Keule und Löwenfell auf einem offiziellen Florentiner Siegel; die dazutretende (oft mißverständene [28.13–17]) Umschrift, nach der »Florenz das Verkehrte (*prava*) mit herkulischer Keule zähme«, belegt, daß H. als Symbolisierung des Autonomieanspruchs der Kommune Florenz gegen ihre Gegner verstanden wurde; selbst exilierte Florentiner benutzen die im Kampf gegen den Löwen dargestellte Figur als Zeichen ihres Machtanspruchs. In einem von Robert von Anjou gerichteten Preisgedicht tritt H. selbst als Wortführer der Stadt auf und verweist in seinem Angebot einer Allianz auf seine Taten. Auch am nördlichen Seitenportal des Florentiner Domes, der zwischen 1391 und 1423 geschaffenen Porta della Mandorla, finden sich in der Rankenornamentik Darstellungen, die H. im Kampf mit der Hydra und als bartlos-jugendlichen, seiner Körperhaltung nach bewußt als *figura all'antica* gestalteten Kämpfer zeigen: ein in engem Zusammenhang mit der für Florenz bedrohlichen Auseinandersetzung gegen ein »tyrannisches« Mailand stehendes Motiv, das auch literarische und historiographische Quellen bestimmt [28.34–44]. Daß die Medici seit den Anfängen ihres politischen Einflusses H. als Symbol auf wirkmächtige Weise aufnehmen und usurpieren, spiegelt ihre konsequente Transformation der Herrschaft in/über Florenz. Bereits unter Cosimo de' Medici d.Ä. zeigt sich dies – abgesehen von posthume Preisgedichten, die ihn mit H. vergleichen – etwa in Pollaiuolos einflußreichen, von Vasari detailliert beschriebenen Gemälden in der privat und als öffentlicher Raum genutzten *sala grande* des Palazzo Medici. Unter Lorenzo de' Medici (dem Prächtigen) nimmt die Identifikation mit H. zu und beginnt, verschiedene Medien politischer Repräsentation zu durchdringen: Literarische Werke ziehen Parallelen zwischen Lorenzo und H.; in zahlreichen Miniaturen ihm gewidmeter Schriften trägt H. das Familienwappen; berühmte Florentiner Künstler wie Michelangelo werden mit H.darstellungen beauftragt. Nachdem die Florentiner Regierung während der Vertreibung der Medici die H.darstellungen konfisziert und umgedeutet hat, wertet der Medici-Papst Leo X. die Figur wieder auf. Davon zeugt etwa die auf H. Bezug nehmende Ikonographie seines Einzugs in

Florenz sowie B. Bandinellis Stuck-H., der als Gegenfigur Michelangelos republikanischem David entworfen wurde und als Vorlage für einen Marmor-H. dienen sollte, um dessen Auftrag heftig gerungen wurde. Auch Cosimo I. greift im 16. Jh. in Münzen, Medaillen, Gemälden und Stichen auf diese Identifikationsstrategie zurück, um seinen Anspruch auf die Herrschaft in Florenz zu unterstreichen.

Neben weltlichen Potentaten setzen auch einflußreiche Kardinäle H. bei der Ausgestaltung ihrer Paläste und Villen ein [Merz, in: 14. Bd. 1, 95–110]: H. steht für Tugendhaftigkeit und moralische Stärke, doch über seine Unterstützung für Atlas läßt sich auch die »tragende« Rolle der Kardinalsnepoten dem Papst gegenüber andeuten; seine Entdeckung der Purpurschnecke glorifiziert das Papstgewand; und durch die Wahl dieser Figur lassen sich überdies – neben der visuellen Demonstration von *Romanità* – auch (erhoffte) politische Allianzen mit den Häusern zum Ausdruck bringen, die sich besonders mit H. identifizierten.

Spätestens im 16. Jh. ist der Rückgriff auf H. für die Repräsentation von Herrschaft zum gesamteurop. Phänomen geworden: Dynastien, Herrscher- und Adelsgeschlechter führen sich auf H. zurück (Annius von Viterbo, Peutinger, Aventin), lassen sich mit ihm in Texten oder auf Münzen und Medaillen vergleichen und stellen ihn in den Mittelpunkt von Bild- oder Festprogrammen. Bis ins 18. Jh. wird H. dabei zum Inbegriff der für die frühnl. Herrschaft zentralen Konzeption heroischer »politischer Größe«.

Attraktiv als Identifikationsfigur ist er aus einer Reihe von oft miteinander verbundenen Aspekten [31]: H. steht für Erfolg durch Kampf, Eroberung, Heldentum, doch dazu kommen auch seine anderen Dimensionen: Seine exemplarische Tugendhaftigkeit weist auf die in zeitgenössischen Fürstenspiegeln geforderte moralische Qualität eines Herrschers; seine Assoziation mit biblischen Gestalten ermöglicht die Stilisierung des Herrschers zum *miles christianus*; die Krönung der Mühen durch Apotheose und Aufnahme in die Götterversammlung repräsentiert Unsterblichkeit und Nachruhm durch Leistungen aus eigener Kraft; »kulturelle« Dimensionen wie die Eloquenz des *Hercules Gallicus* oder auch des *Hercules Musagetes* (Musesführers) verkörpern die für die Selbstinszenierung frühnl. Herrscher wichtige Verbindung von Tatkraft und »musischer« (also: kultureller) Kompetenz.

Seit Maximilian I. ist H. Teil einer Selbstinszenierung von Kaiser und Reich, die von Literaten und Intellektuellen wie S. Brant oder K. Celtis in Dramen, Gedichten, Reden, Genealogien und Holzschnitten aufgegriffen und verbreitet wurde. Ausschlaggebend für Maximilians Identifikation mit H., die an burgundische Vorbilder Philipps des Guten und Karls des Kühnen anschließt, ist einerseits die literarische

Konstruktion eines Herrscherbildes, in dem der Kaiser – etwa in Form der hier erstmals feststellbaren Dramatisierung der Prodikos-Fabel in J. Grünbecks Bühnenspiel *Virtus et Fallaciacaptrix* (1497) – als moralische Leitfigur [30.200–219], als Melancholiker sowie als dezidiert »germanischer H.« inszeniert wird. Dazu kommt die polemisch-rivalisierende Usurpation etablierter H.kulte seiner politischen Gegner: eine charakteristische Übernahme, die nicht auf bloße »Mode« zu reduzieren ist, sondern exemplarisch zeigt, wie sehr frühnl. Herrschaftsansprüche über eine zunehmend omnipräsente, Herrschaft an sich repräsentierende »symbolische Ressource« H. ausgedrückt wurden. Eine besondere Nuance erhält die fortwirkende Assoziation des Kaisers mit H. bei Karl V., dessen Emblem die Säulen des H. zusammen mit dem Motto »Plus Oultre« zeigt und damit programmatisch das mit dem überlieferten Sujet verbundene Eroberungsverbot (*ne plus ultra*) negiert und überbietet, um einen umfassenden, *de facto* aber prekären Herrschaftsanspruch zu markieren.

Zur Rolle der H.figur im Rahmen der Selbstdarstellung (insbes. weltlicher) Herrschaft kommt eine erweiterte politische Funktion: H. läßt sich auch für die symbolische Repräsentation von Autoritätsansprüchen »unterhalb« oder »neben« der Ebene der Staatlichkeit funktionalisieren: sowohl im Rahmen der Mythisierung und Legitimierung einflußreicher, als Erneuerer verstandener Führungs- und Gründerfiguren als auch im Zuge der Propagierung und Durchsetzung innovativer Ideen und Konzepte. So wird etwa Martin Luther als »deutscher Alkide« (Sohn des Alkeus = H.) bezeichnet; Vergleichbares findet sich für Zwingli und Ignatius von Loyola. Bereits Erasmus von Rotterdam parallelisiert das Geschäft des vielfachen Kritik ausgesetzten, die Mühen der Gelehrsamkeit auf sich nehmenden Humanisten mit den Arbeiten des H. (*Adagium chiliades* III 3,1,1) und wird selbst auf einem Portrait H. Holbeins als H. dargestellt; F. Bacon macht H. programmatisch myth. Leitfigur (s)einer »Neuen Wissenschaft«; Astronomen wie T. Brahe aktualisieren die bereits ant. Vorstellung des von Atlas in der Himmelskunde unterwiesenen H., um die »neue Astronomie« visuell legitimieren und zugleich die Herrschaftssymbolik ihrer Patrone anzubinden.

B.5. Neuzeit, Moderne und Gegenwart

B.5.1. Allgemeines

Anders als myth. Figuren wie *Odysseus*, *Prometheus*, *Sisyphos* oder *Oidipus* entwickelt sich die – nun nicht mehr omnipräsente – Figur des H. in Nz., Moderne und Gegenwart nicht zu einer Leitfigur oder -chiffre. Gleichwohl wird sie immer wieder mit grundlegenden Leitdiskursen und -themen wie der

Konstruktion des Bürgers, des (modernen) Subjekts, aber auch mit Heroen-/Heldentum, Körperlichkeit und Technik verbunden. Dazu kommen als distinkte Rezeptionslogiken eine charakteristische »Ironisierung« in der Karikatur, eine durch die »Zerstreuung« der Figur in der ant. Überlieferung bedingte besondere methodische Relevanz im Diskurs der Altertumswissenschaften sowie die bereits früh einsetzende Verwendung als Markenname [Boehncke in: 14. Bd. 1, 297–304].

Die für die Vormoderne charakteristische politische Funktionalisierung setzt sich zunächst im Zuge der Französischen Revolution fort, bei der über das tradierte Herrschersymbol des starken, löwenbändigenden H. revolutionäre Ansprüche demonstriert werden: H. erscheint als Symbol der Nationalgarde, schützt auf Stichen die Tafeln mit der Deklaration der Menschenrechte, wird (auch bei Umzügen) mit diversen revolutionären Symbolen verbunden und symbolisiert im ganzen die auf das Volk übergegangene Gewalt [Leith, in: 14. Bd. 1, 131–148]. Auch Napoleon greift auf H. zurück, während J.-A.-D. Ingres in einer Federskizze Revolution vom 1848 der Figur erneut eine revolutionäre Dimension verleiht. Freilich kommt es im 19. Jh. zu einem entscheidenden Wandel, da H. immer weniger als Element offizieller/öffentlicher Inszenierung von Herrschaft, sondern zunehmend als Moment politischer Kritik bzw. Satire erscheint [Kray, in: 14. Bd. 2, 70–72]. Einschlägig für die dabei häufige, in der Figur selbst angelegte Komik qua Travestie und Entlarvung hypertropher Ansprüche ist etwa H. Daumiers Karikatur *Der neubekehrte Bonapartist*, in der sich ein korpulenter Kleinbürger auf eine H.keule stützt. Für die Propaganda der totalitären Regime des 20. Jh. spielt H. keine große Rolle: Ein Beispiel seiner seltenen Funktionalisierung im Nationalsozialismus ist ein Relief W. Nida-Rümelins an der Rückseite des sog. Gauhauses der NSDAP in Nürnberg, das einen schlangenbesiegenden H. zeigt.

B.5.2. Literatur und Kunst vom 19. Jh. bis in die Gegenwart

In den Handbüchern, »Götterlehren« und Lexika wird Übergang zum 18. Jh. zunehmende Distanz zur Figur des H. deutlich, die G. E. Lessing konstatiert läßt, daß »die Thaten des H. für unsinnige Erdichtungen« sind [6. 272]. Zugleich erodieren Allegorie und Christianisierung als Deutungsmuster. Produktiv wird dieser Verlust in mehrfacher Hinsicht: H. wird zum methodenstimulierenden Gegenstand historisch-kritischer Forschung, und die zahlreichen Aspekte seiner Geschichte(n) lassen sich in besonderer Weise als Produkt einer »mythischen Phantasie« verstehen (zu K.Ph. Moritz [Kray, in: 14. Bd. 2, 74f.]).

Dazu kommt es bei der Konstruktion eines aufklärerischen und bürgerlichen Subjekts zu einer Konstruktion innerseelischer Räume (an) der Figur. Dies zeigt sich bereits bei Lessing, v. a. aber in der von Ch. M. Wieland verfaßten, von A. Schweitzer vertonten »dramatischen Cantate« *Die Wahl des Herkules* (1773): H.' Stärke ist hier »Seelenforschung« und steht für eine von Wieland auch sonst herausgestellte »seelische Fähigkeit, die in freier Selbstbetrachtung des Subjekts durch Einsicht hergestellt wird« [6. 275]. Daß J. W. von Goethe Wieland darauf eine »engbrüstige Imagination« des (doch nicht lediglich als tugendhaft zu begreifenden) H. vorwirft und ihn in seiner Farce *Götter, Helden und Wieland* (1774) verspottet, ist eng mit den poetologischen Auseinandersetzungen um den neuen literarischen Heldentyp des Sturm und Drang verbunden sowie mit der literaturpolitischen Attacke einer jüngeren Dichtergeneration gegen Wieland motiviert.

Zum Moment der Selbstkonstitution des lyrischen Subjekts wird der als Exempel beschworene und zugleich überbotene H. in F. Hölderlins Gedicht *An Herkules* (1796), in dem sich das lyrische Ich im Vergleich mit H. seiner Leistung bewußt wird, trotz Vaterlosigkeit und äußerer Widerstände eine unsterbliche und autonome Seele errungen (»gebildet«) zu haben: eine Selbstbestimmung qua H., die auch in Hölderlins *Der Einzige* (1801–1803) aufgegriffen wird. Die Rezeption durch J. J. Winckelmann und F. Schiller dagegen zieht eher die spannungsreichen Koexistenz von Mensch und Gott hermeneutisches und ästhetisches Potential [6]; [Uhlig, in: 14. Bd. 1, 149–158]. So repräsentiert der »Farnesische H.« für Winckelmann einen menschlichen, aktiven, starken, leistenden H., der sich auch in Literatur und Dichtung dargestellt finde; in dem von ihm (fälschlich als Darstellung des H. verstandenen) »Torso vom Belvedere« dagegen sieht er einen vergöttlichten H., der in seiner post-irdischen inneren Ruhe und Bewegungsenthothenheit allein durch die Plastik, nicht aber literarisch dargestellt werden könne: Die H.rezeption wird zum Moment ästhetischer Grenzziehungsdiskurse. Weniger ein Gegensatz denn ein der Figur eigenes Ineinander von Irdisch-Aktivem und Göttlichem bestimmt das H.bild Schillers: So kann H. im Gedicht *Das Reich der Schatten* gerade durch seine in freiem Willen erfolgte Annahme eines schweren irdischen Schicksals zum Gott werden; wie Schillers Überlegungen zum geplanten Werk über die *Vermählung des Herkules mit Hebe* zeigen, ermöglicht es die Figur des H., »die Vergötterung des Menschen darzustellen, ohne dabei die menschliche Natur zu verlassen« [6. 286]; sie erweist sich somit als ästhetische Umsetzung des zentralen Gedankens, daß »aller Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideales [...] aufgehoben« werden könne (zitiert bei [6. 291]).

Für die Rezeption der Figur im Feld von Philosophie und Wissen des 19. Jh. und 20. Jh. ist demgegenüber die hermeneutisch verschieden aufgeladene Stärke und Kraft des H. entscheidend. So wird H. für G. W. F. Hegel gerade wegen seiner (dialektischer Deutung bes. zugänglichen) Ambivalenz interessant: Vor der Überzeugung, daß Heroenzeitalter und griech. Tugend von einer »unmittelbaren Einheit [...] von Substantiellem und Individualität« geprägt seien, erweist sich H., der »aus der Partikularität seines Willens dem Unrecht steuert«, gerade weil er weder »ein moralischer Held« noch »vornehm« sei, »als ein Bild der vollkommen selbständigen Kraft und Stärke des Rechten [...], für dessen Verwirklichung er sich unzähligen Mühseligkeiten und Arbeiten aus freier Wahl und eigener Willkür unterzogen hat« [7. 186f.]. Zur Projektion eher kulturevolutionistischer Konzepte wird H. in der (teils populären) Mythogr.; hier werden die für ihn charakteristischen Attribute – wie Aktivität, Kraft, Gewalt ohne ausgeprägte Geistigkeit oder kalkulierende Rationalität – als myth. Ausdruck einer eher antimetaphysischen, einem bewußten Aufbegehren gegen Natur und Schicksal abgerungenen, mit Verlusten verbundenen oder grundsätzlich konflikthaften Zivilisationsentwicklung verstanden (z. B. C. Th. Welcker); daneben wird H. in Sagedarstellungen (bei G. Schwab) als tugendhafter Bürger, als »Mensch, der niemals wegläuft« moralisiert [Kray, in: 14. Bd. 2, 76]. Damit korrelieren literarische Rezeptionen wie E. Geibels pathetischer Sterbemonolog *Herakles auf dem Oeta*, in dem H. anders als in antiken Werken nicht ein letztes Mal aufbegehrt, sondern sein Schicksal dulndend erträgt.

In historisch-philologischen Zugängen avanciert H. zum »methodologischen Indiz verwissenschaftlichten Wissens über antike Mythen« [Kray, in: 14. Bd. 2, 76], da die geographische und kultische Omniprärenz die methodisch kontrollierte Ordnung und Differenzierung der Figur und ihrer Überlieferung geradezu erzwingt. *Mutatis mutandis* sollte sich diese – auch in den Wissensdiskursen der Vormoderne sichtbare – Logik in der weiteren Entwicklung der Altertumswissenschaften bis in die zweite Hälfte des 20. Jh. fortsetzen: H. wird programmatischen Gegenstand einer differenzierenden, zwischen historischer Kritik und Spekulation oszillierenden Entstehungsgeschichte griech. Mythen, Objekt strukturalistischer Betrachtung und zum Paradebeispiel literaturwissenschaftlicher Ansätze, die textuelle Funktionalisierungen oder die Rezeptionsbedingungen einer mündlichen Kultur betonen. Zumindest in einer der einflußreichsten Erörterungen mutiert die wiss. Erschließung der Figur dabei deutlich zum Medium gesellschaftlicher Wertvorstellungen: Für U. von Wilamowitz-Moellendorff steht der »H. der Dorer« (bzw. später

»von Argos«) durch sein »Evangelium der Tat« für »Manneshere«, »Waffenhandwerk«, »Zurückdrängung des Weibes« – »ein Projektionsverhältnis, mit dem Wilamowitz sein eigenes, protestantisch-preussisches Pflichtethos zu objektivieren versucht« [Zelle, in: 14. Bd. 1, 221].

Den Kontrapunkt zur bislang skizzierten Rezeptionslogik bildet seit dem 18. und insbes. im 19. Jh. die durchgehende Ironisierung der Figur in Satiren und Travestien. B. J. Kollers *Versepos Herkules travestiert* (1786, 2. Aufl. 1794) etwa nutzt die immanente Spannung zwischen Heldentum und Abhängigkeit in der Liebe für zahlreiche komische Effekte, verbindet dies aber mit der Kritik an politischen und klerikalen Zuständen seiner Zeit: eine doppelte Logik, die auch die H.karikatur prägt [Riha, in: 14. Bd. 1, 179–192].

Eine Konsequenz dieser Ridikülisierung war zumindest in der modernen dt. Literatur bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, daß eine »ernsthafte Behandlung« der »ironisch heruntergespielt[en] und respektlos erledigt[en]« [Mounier, in: 14. Bd. 1, 231] Figur des H. kaum anzutreffen ist. Ausnahmen bilden C. Spitteler und F. Wedekind: Während H. bei Spitteler als trotziger Held »auf der Basis einer vergrößerten Wilamowitz-Rezeption« erscheint, dessen Mannhaftigkeit durch die als Demütigung inszenierten Liebesdienste und Abhängigkeiten auf die Probe gestellt wird, geht Wedekind einen Schritt weiter und konstruiert eine »fortschreitende psychische Desintegration« des Heros [Mounier, in: 14. Bd. 1, 239]. Dabei transformiert Dodekathlos, Parerga und Liebesabenteuer zu Stationen der Demütigung und Verbitterung; der erst am Ende vergöttlichte, also autark werdende H. wird zum Exempel für die Macht des Chaotisch-Abgründigen und die Schwierigkeit, in Würde zu leben.

Auch in R. Borchardts *Versepos Der Ruhende Herakles* (1913, erschienen 1924) erscheint der H.mythos in der Selbstreflexion des Heros als Exempel für ein Gefühl der Demütigung, zu der sich trotz großer Leistungen mangelndes Selbstvertrauen, bittere Isolation und Erschöpfung gesellen; diese werden von Athena temporär gelindert, aber erst von der Aussicht auf Freundschaft mit dem »herrlichen Weichling« Dionysos dauerhaft aufgehoben: Eine literarische Konstruktion, über die Borchardt (nach eigener Aussage) seinen »Begriff des Halbgöttlichen«, also jenes schöpferischen Menschen fixieren sucht, der sich durch seine Kreativität sich und seiner Umwelt entfernt, aber durch eine an F. Nietzsches Konzept des Dionysischen orientierte individuelle Entgrenzung weiterzuleben vermag.

Bei der Rezeption des H. in der europ. Nachkriegsliteratur stehen überwiegend die negativen, problematischen oder tragischen Aspekte des Kraftmenschlichen H. im Vordergrund des literarischen Sinnstif-

tungsprozesses. Einschlägig ist etwa E. Pounds stark autobiographische, während seines Aufenthalts in einer Heilanstalt verfaßte Bearbeitung der *Trachinierinnen* des Sophokles (*The Women of Trachis*, 1956), bei der die Bedrohung der Rationalität und Ich-Stärke des H. durch animalische Impulse zum Leitthema wird.

Bes. prominent wird das H.thema in der dt. Nachkriegsliteratur (Überblick bei [Riedel, in: 14. Bd. 1, 263–271]). Während H. in P. Hacks' Komödie *Omphale* (1969) bei Taten und Liebesabenteuern stets von Ausgleich und Versöhnung motiviert ist und zum »große[n] Paradigma vollendeten Menschentums« [Riedel, in: 14. Bd. 1, 264] mutiert, stößt er in F. Dürrenmatts *Der Stall des Augias* (Hörspiel: 1954; Komödie: 1963) auf ungewohnten Widerstand: Die Bürokratie, an deren Auflagen er sich nicht hält, verhindert die Reinigung des verdreckten Stalles; der resignierte Heros wird zum Exempel des Scheiterns des modernen Individuums an der Macht von Apparaten und Institutionen.

Neben einer Reihe von sporadischen Auftritten im Rahmen antikebezogener Stoffe und einigen H. gewidmeten Werken (Überblick bei [Riedel, in: 14. Bd. 1, 266f.]) setzen sich v. a. zwei Autoren intensiv mit H. auseinander und nutzen dessen tradierte Ambivalenz und Vielfalt für eine gesellschaftlich-politische Dimensionierung: In H. Müllers H.stücken wird H. zum Prototyp des Arbeiters, der sich in Auseinandersetzung mit seiner Situation progressiv entwickelt; zunächst eher durch physische Kraft und problematischen Egoismus bestimmt, entdeckt er zunehmend die Macht seiner intellektuellen Fähigkeiten, wird neben der Vernichtung des Augias zum Rebell gegen die eigentliche Ursache der Übel (Zeus und die göttliche Weltordnung) und strebt selbst nach Hebe (*Herakles 5*, 1964); vergleichbar die Darstellungen in *Herakles 2 oder die Hydra* (1972) bzw. *Herakles 13* (1991), bei denen die bewußte Überwindung innerer Spannungen und die Utopie eines in der historischen Dialektik möglichen proletarischen Revolutionärs inszeniert wird.

Subtiler noch speist sich die H.rezeption in P. Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1972–1980) nicht nur aus der Ambivalenz der Figur, sondern aus Deutungstraditionen und Genese eines H.bildes in der Überlieferung: Die von den Protagonisten Pergamonfries bemerkte für H. vorgesehene, aber leere Stelle veranlaßt sie zu einer durchgehenden politisch-dialektischen Auslegung des H.mythos, wobei im ersten »Deutungskomplex« [20. 417] die komplexe Genese des H. als eines »irdischen Helfers« nachgezeichnet wird: Durch seine verzögerte Geburt von Anfang an entrechtet, erweist sich der junge H. in seiner Jugend als Rebell wider das – z. B. durch seinen Lehrer Linos repräsentierte – Unrecht und zieht in Theben ein; Hofautoren freilich verbreiten Gedichte, die den mo-

mentan durch Megaras Liebe abgelenkten H. als unsehrlichen Betrüger der Armen diffamieren; nach kurzer Raserei beginnt H., den gegen ihn gewandten Modus der List auszunutzen und tritt in den Dienst des Eurystheus, den er durch seine Leistungen öffentlich entzaubern vermag. Dies mobilisiert die Massen im Kampf gegen Unterdrückung; H. wird zur messianischen Rettergestalt der Befreiung. In der zweiten Auslegung, die nun mit dem Sieg Francos und den Moskauer (Schau-)prozessen konfrontiert ist, wird diese Deutung mit widersprechenden Aspekten, etwa mit H. als potenziellem Eroberer und Verursacher von Kriegen, kontrastiert und H. zunächst als »siegreicher Helfer der Versklavten« in Frage gestellt, dann aber als Chiffre für einen unausweichlichen, »spannungsvollen Zusammenhang von Fortschritt und Repression« [20. 419] verstanden. Überdies wird deutlich, daß H. weniger messianische Leitfigur denn Exempel für die negative Verarbeitung unausweichlicher innerer Spannungen des sich von Herrschaft befreienden Menschen ist: Anstatt erkennen, daß Rebellion immer Angst- und Unterlegenheitsgefühle auslöst, die anzuerkennen gilt, versucht H., sich über sich selbst zu erheben, halluziniert, wird wahnsinnig. Eine dritte Deutung in Form eines Streitgesprächs scheint dies insofern weiterzuführen, als die Leerstelle im Pergamonfries als bewußter Ausdruck dafür gedeutet wird, dass das Bedürfnis nach myth. Leitfiguren durch eigene Erkenntnis überwunden werden kann. Doch Mythos und Kunst weisen auf die Notwendigkeit, sich zur Objektivierung und Konkretisierung des eigenen Strebens nach Entwicklung und Utopie ein Bild zu machen. Erst durch das gemeinsame Aushalten und Erkennen der Widersprüche des H.mythos entsteht also die revolutionäre Gruppenidentität, die jenen Kampf führen kann, den H. als Chiffre für eine irrende, gefährdete, aber zugleich sprengende, ins Unvorstellbare drängende Figur zu erkennen hilft.

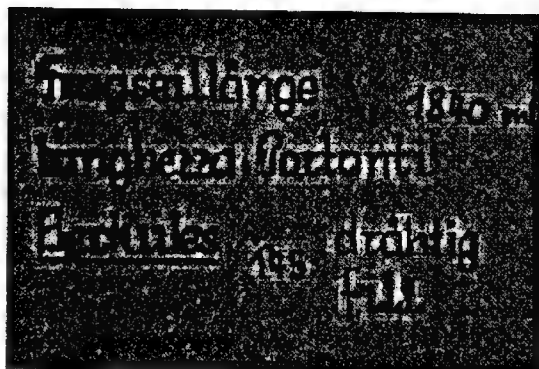


Abb. 4: Herkules mit 145facher Stärke. Plakette am Eingang einer Gondel, Südtirol, Dorf Tirol.

Auch in paraliterarischen und künstlerischen Rezeptionen wird H. zur Chiffre für das in sich und/oder seine Umwelt verstrickte Individuum der Gegenwart. So erscheint H. in der psychoanalytischen Interpretation *Jeder ist Herakles* (1997) von Ch. Lutz als myth. Inbegriff des süchtigen Menschen, der es nicht zu verarbeiten vermag, »vom Dunkel inflationär überflutet [zu werden]«. In L. Dammbecks H.projekt dagegen, einer H. Müller ansetzenden, immer performierten Mediencollage (ab 1979), wird über den H.mythos ein verborgenes Muster thematisiert, das totalitäre Regimes (Nationalsozialismus, SED-Staat) oder Milieus (Rechtsradikalismus) wie radikale Individuen (z. B. den sog. »Unabomber«) prägt: die Dialektik von Gefangenheit und Geborgenheit in bekämpften repressiven Systemen.

B.5.3. Transformationen in populärer Literatur, Film und Alltag

Abgesehen von seiner Präsenz als eher ungeschlachter Draufschläger in »Sandalenfilmen« insbes. der 1960er Jahre [Reuter in: 14. Bd. 1, 285–296] ist H. auch in der Moderne ein Heros, der »im Alltag« begegnet. So taucht er seit ca. 1800 als Rolle auf Jahrmärkten und im Zirkus auf: »starke Männer«, Artisten und Akrobaten führen »als Herakles« auf dem Hochseil oder in der Manege Kunststücke vor, die außergewöhnliche Stärke und Gewandtheit erfordern und seine Taten nachspielen: »die lebende Pyramide« Akrobaten nannte man die »Herkules-Force« [...] und Herkules-Säule hieß ein [...] Arbeitsgerät, an dem [...] der Höhepunkt aller herkulischen Kraft-Darbietungen [(das Tragen zweier Menschen durch Artisten auf einer Säule)] zelebriert wurde« [Oettermann, in: 14. Bd. 1, 170]. Überdies werden seine Arbeiten häufig in Puppenspielen umgesetzt; sein Name schmückt Gasthäuser und benennt früh »technische« Errungenschaften wie das 1665 für die Stadt Hannover gegossene »Herkules-Geschütz«. Insbes. seit dem 19. Jh. als myth. Inbegriff physischer Stärke und Kraft *qua* Technik (Eisenbahn, Schiffe, Motoren) gefeiert und beschworen, wird sein Name bis in die Gegenwart zum Markennamen: Unter allen ant. Patronen modernen Konsums ist »[Herkules] der bei weitem populärste [...] Waren-Heroe« [Boehncke in: 14. Bd. 1, 297] (vgl. Abb. 4). Diese Verwendung der H.figur in Marketing und Werbung, bei der Stärke und Leistungsvermögen aufgerufen oder suggeriert werden sollen, erträgt jedoch keine Ambivalenz: weder bei der Kraftfahrzeugmarke »Hercules« noch bei der Beschriftung eines Zugseils einer Seilbahn in Südtirol als »Tragseil Hercules«, die ein fernes »Überlebsel« (A. Warburg) des ant. H. Alexikakos (»Übelabwehrers«) darstellt, der hier indes weniger monströses Unheil denn die Angst

vor dem Versagen moderner Technik abzuwehren hat.

→ *Alkestis und Admetos; Hera; Iason und die Argonauten; Zeus*

Forschungsliteratur

- [1] C. BISCHOFF, Herkules und Omphale, in: M. Dinges (Hrsg.), *Hausväter, Priester, Kastraten*, 1998, 153–186
 [2] J. BOARDMAN et al., Art. Herakles/Hercules, in: LIMC 4.1., 1988, 728–838; LIMC 5.1., 1990, 1–192. [3] B. EFFE, Destruktion der Tradition, in: RMP 121, 1978, 48–77
 [4] B. EFFE, Held und Literatur, in: Poetica 12, 1980, 145–166
 [5] K. GALINSKY, The Herakles Theme, 1972 [6] R. HABEL, Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos, in: M. Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel*, 1971, 265–294
 [7] G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Bd. 1, hrsg. v. F. Bassenge, 1965 [8] K. HEINRICH, Arbeiten mit Herakles, 2006
 [9] Henkel/Schöne, *Emblemata*, 1978 [10] U. HUTTNER, Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum, 1997 [11] M.-R. JUNG, Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle, 1966 [12] S. KANSTEINER, Herakles, 2000 [13] M. KERN., Art. »Hercules«, in: LaG-MA, 2003, 294–298 [14] R. KRAY/S OETTERMANN (Hrsg.), *Herakles/Herkules*, 2 Bde., 1994 [15] D. KRULL, Der Herakles vom Typ Farnese, 1984 [16] E. PANOFKY, *Hercules* Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, 1930 [17] S. RITTER, *Hercules in der römischen Kunst* den Anfängen bis Augustus, 1995 [18] W. SANDBERGER, Herkules [...] bei Bach [...] und Händel, in: *Göttinger Händel Beiträge*

11, 2006, 261–271 [19] L. SCHRADER, Herkules-Darstellungen in der spanischen Literatur, in: W. Killy (Hrsg.), *Mythographie der frühen Neuzeit: ihre Anwendung in den Künsten*, 1984, 49–71 [20] I. SCHULZE, Das Heraklesmotiv in der »Ästhetik des Widerstands«, in: *Wissenschaftliche Zs. der Universität Jena*, Jg. 1987 36, 417–422 [21] M. SILK, Herakles and Greek Tragedy, in: I. McAuslan et al. (Hrsg.), *Greek Tragedy*, 1993, 10–20 [22] M. SIMON, Hercule et le christianisme, 1955 [23] W. SPARN, *Hercules Christianus*, in: W. Killy (Hrsg.), *Mythographie der frühen Neuzeit*, 1984, 73–107 [24] N. STAUBACH, Herkules in der »Cathedra Petri«, in: H. Keller et al. (Hrsg.), *Iconologia sacra*, 1994, 383–402 [25] J. TRABANT, *Der Gallische Hercules. Über Sprache und Politik in Frankreich und Deutschland*, 2002 [26] J.P. UHLENBROCK (Hrsg.), *Herakles. Passage of the Hero through 1000 Years of Classical Art*, 1986 [27] R. VOLKOMMER, *Herakles in the Art of Classical Greece*, 1988 [28] M. VON HESSERT, Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz, 1991 [29] F.J. WORSTBROCK, *Der Tod des Herakles*, in: H. Haferland et al. (Hrsg.), *Erzählen in Erzählungen*, 1996, 273–284 [30] D. WUTTKE, *Die Histori Hercules*, 1964 [31] J. ZAHLTEN, *Hercules Wirtembergicus*, in: *Jb. der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 18, 1981, 7–45.

Frank Bezner (Berkeley)

Hercules, Herkules s. Herakles

Hermes

(Ἑρμῆς, lat. Mercurius)

A. Antike

A.1. Grundzüge des Mythos in Kult und Literatur

H., für gewöhnlich als Sohn des Zeus und der arkadischen Bergnymphe Maia betrachtet, ist eine myth. Figur mit außergewöhnlich breitem Rollenrepertoire (vgl. allg. zur ant. H.gestalt [5], [22], [29]; zum Namen und seinen vielen Deutungen zusammenfassend [29. 444 f.]). Ursprünglich ist er ein uralter, bereits für die mykenische Zeit bezeugter, in Arkadien beheimateter und in Gemeingriechenland verehrter Gott; seinem Namen nach ist er der Gott der Herme, eines halbantropomorphen Steinpfeilers, der einen H.kopf trug und die Funktion der Markierung von Grundstücks- und Territoriumsgrenzen sowie von Hauseingängen hatte und auch als Wegweiser diente. Kultisch bedingt sind seine Rollen als H. Pylaios oder Propylaios, der den Bereich der Eingangstür schützt, als Schutzherr von Wanderern und Reisenden sowie als Gott der Hirten, als Gott des glücklichen Fundes und des Glücks überhaupt (etwa auch im Glücksspiel), später auch als Planetengott, ferner als Patron Rednern (nämlich als Gott des Redens und bes. des Auslegens und Erklärens, der *hermēnela*), von Athleten, Kaufleuten und Dieben.

Eng damit verbunden und gleichfalls sehr vielfältig sind seine Funktionen: Er ist u. a. Götterbote und Seelenleiter (Psychopompos), Gott des Schlafes und Gott des Traums. Zu seinen ständigen Attributen, die freilich in wechselnder Kombination auftreten können, gehören der Heroldsstab (*kerykeion*, lat. *caduceus*) [40. 381 f.] mit seinem charakteristischen achtförmig geschlungenen, nach oben hin offenen Ende (bei Hom. [Hom. Il. 24,343 f.; Hom. Od. 5,47 f.] trägt er allerdings noch einen Zauberstab, mit dem er die Menschen in Schlaf versetzen und aufwecken kann), ferner der breitkrempe Reisehut (*petasos*) oder die Kappe – beides kann mit Flügeln versehen sein [40. 384] – und die Flügelschuhe.

Die häufig dienende oder vermittelnde Funktion, die H. bezüglich anderer Götter einnimmt, führt dazu, daß er in der Mythol. vorwiegend als eine auf weitere Gottheiten bzw. myth. Figuren bezogene multifunktionale Gestalt in Erscheinung tritt (vgl. die poetische Zusammenschau bei Horaz: »Mercuri, facunde nepos Atlantis ...«, Hor. carm. 1,10), deren Mythos keinen dominanten Hauptstrang kennt, sondern

in eine Reihe von »Momentaufnahmen« [29. 444] zerfällt. Dafür sei beispielhaft die ovidische Episode von Philemon und Baucis genannt, bei denen H./M. zusammen mit Jupiter (Zeus) einkehrt (Ov. met. 8,620–724). Diese Episode bildet nicht nur einen separaten mythol. Erzählstrang, sondern kennt auch in der Kunstgeschichte eine sauberlich abzugrenzende Rezeptionstradition [44]; ferner wären hier ■■ nennen die Geschichte von H./M. als Argostöter, der auf Jupiters Befehl den vieläugigen Wächter der in eine Kuh verwandelten Io enthauptet (Ov. met. 1,668–723), und die von der sinnlichen Liebe des H./M. ■■ Herse, deren Schwester Aglauros sich dem lusternen Gott, freilich ■■ wenig lauterer Motiven, auf der Schwelle des Schlafzimmers in den Weg stellt und von ihm zu Stein verwandelt wird (Ov. met. 2, 708–832).

Größere erzählerische Blöcke besetzt H. andernorts kaum; ■■■ vergleiche aber die Erzählung ■■ dem letzten Gesang der *Ilias* (Hom. Il. 24,331–469; 679–694), wo H. den trojanischen König Priamos, der von Achilles seinen toten Sohn Hektor erbitten will, unerkant durchs feindliche Lager zu dem griech. Heros und wieder zurück führt, und bes. den Homerischen *Hermes-Hymnos*, der von der frühesten Kindheit des Gottes erzählt: H., der hier v. a. als scherzhafter Dieb und Gott der Musik auftritt, aber auch als Traumgott, Türgottheit, Gott des Warenaustauschs und Hadesbote bezeichnet wird, macht sich schon am ersten Tag seines Lebens auf den Weg, um zunächst aus einer Schildkröte die erste Lyra zu konstruieren und anschließend seinem Bruder Apollo dessen sorgsam gehütete Rinder zu entführen (Ovid ergänzt später die Geschichte vom Rinderdiebstahl durch den Verrat des Diebstahlzeugen Battus, den H./M. zur Strafe in einen Fels verwandelt, Ov. met. 2,685–707). Ins elterliche Kinderzimmer zurückgekehrt, mimt H. in seinen Windeln einen harmlosen Säugling, muß aber doch die Vorwürfe der Mutter anhören und sich vor seinem Vater Zeus einer Diskussion mit Apollo stellen, die allerdings versöhnlich endet: H. schenkt dem Bruder, der von seinem Gesang bezaubert ist, die Lyra, erfindet im selben Zug die Syrinx und bekommt seinerseits einen mit drei Blättern versehenen goldenen Stab als Zeichen seiner künftigen Wohltätigkeit und Mittlertätigkeit. In Rom (zum röm. M. vgl. [9]; [10]) wurde der zuvor wohl autonome, schon im frühen 5. Jh. v. Chr. nachweisbare Handelsgott M. seit dem 3./2. Jh. v. Chr. zusehends hellenisiert, also mit H. gleichgesetzt; dementspre-

chend mischt der M. prolog in Plautus' *Amphitruo* Eigenschaften des röm. M. und des griech. H. (Plaut. Amph. 1–34). Insbes. die augusteische Dichtung integriert in die H.darstellung dann verstärkt griech. Elemente; doch bleibt im röm. Bereich M. als Handelsgott stets prominent; sein charakteristisches Attribut ist der Geldbeutel (*marsupium*).

A.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst des ant. Griechenland (vgl. zu H. bes. [40], zusammenfassend [41]) wie überhaupt der europ. Bildenden Kunst durch die Jahrhunderte ist das Sujet der H.gestalt auffallend zahlreich vertreten. So vielfältig wie die eingangs beschriebenen Rollen und Funktionen des H. sind dabei die Motivwahl und der bildnerische Kontext. So gibt es in archaischer und klassischer Zeit eine Flut an H.- und Hermendarstellungen in Skulptur wie Vasenmalerei; dabei tritt etwa in der Vasenmalerei H. in mannigfacher motivischer Variation auf: mit Heroen wie Perseus oder Herakles, als Götterbote, Opferer, mit den Musen und Nymphen, mit Athena und Apollo und dem Dionysos-Kind usw. [50] Hinzu kommt, auch späterhin, eine beträchtliche Anzahl an Reliefdarstellungen (zu H. auf dem sog. Orpheusrelief vgl. Orpheus). Nur exemplarisch können aus dieser Fülle wenige hochberühmte Werke genannt werden. Mehrere der oben erwähnten Mythenstränge finden bereits früh ihren Niederschlag in der Vasenmalerei.

So zeigt eine Caeretaner ionische Hydria (ca. 530 v. Chr.; Abb.: [40. no. 241]; [41. no. 284]) in einer ungewöhnlich direkten Anlehnung an die im Homerischen *Hermes-Hymnos* greifbare literarische Gestaltung die Szene nach dem Rinderdiebstahl des säuglingshaften H. (vgl. Abb. 1): Der Gott liegt als vermeintliches Kleinkind in seinen Windeln auf dem fahrbaren Bettchen, Apollo steht aufrecht davor und führt vor den Eltern Zeus und Maia Klage gegen den scheinheiligen Dieb, den die links hinter Pflanzenranken ■■ einem Höhlenversteck hervorlugenden Rinder vor dem Betrachter des Bildes überführen. Auch der Brygosmaler hat dieselbe Erzählung ins Bild gefaßt: Auf einer Schale im Vatikan ist der kleine, säuglingshaft angelegte H., der aber bereits den breiten Petasos trägt, harmlos auf dem Boden der elterlichen Behausung liegend zu sehen. Doch der ganze Raum ist voller gestohlener Rinder, und die Mutter macht dem Sohn Vorhaltungen, wie sie auch der *Hermes-Hymnos* kennt (rotfigurige Vasenmalerei, ca. 490/80 v. Chr., Vatikanische Sammlung; [41. Abb. 285]).

Teils legendärer Ruf und langdauernde Nachwirkung wurden einigen antiken H.statuen zuteil, die insgesamt erneut von der Vielgesichtigkeit der H.gestalt zeugen: der H. des Praxiteles (Marmorplastik,



Abb. 1: Der Säugling Hermes als Rinderdieb. Schwarzfigurige Hydria ■■ Caere, um 530 v. Chr. Paris, Louvre.

Original um 340 v. Chr.; Kopie der frühen Kaiserzeit; Abb.: [40. no. 394]) thematisiert die Rolle des Gottes als Beschützer und Geleiter von Göttern und Götterkindern, wenn ■■ auf seinem Arm den kindlichen Dionysos trägt und ihm vermutlich Weintrauben darbietet (rechter Arm verloren). Im Gegensatz ■■ dieser die Vitalität des jugendlichen Göttergespanns betonenden Darstellung stand der verlorene bronzene H. des Phidias, der uns nur in kaiserzeitlichen Kopien, etwa der des sog. *Hermes Ludovisi* (2. Jh. n. Chr., Rom, Museo Nazionale), greifbar ist und der auf H. Chthonios, den Gott in seiner Rolle als Begleiter in die Unterwelt, verwiesen haben dürfte [41. 312 f.]: Die aufrecht stehende Figur senkt nachdenklich den Kopf und erhebt die rechte Hand in einem ernstesten auffordernden Gestus (Abb.: [40. no. 923] und [41. nos. 298 f.]), der freilich auch an eine rhetorische Geste des Rednergottes H. Logios gemahnen kann.

Ebenso verloren ist das Original des bei Plinius d. Ä. (Plin. nat. 34,56) bezeugten H.bildnisses des Polyklet, das eine breite und vielfach variierende Nachahmungspraxis gefunden hat; die moderne kopienkritische Interpretation ist hier vor erhebliche Rekonstruktionsprobleme gestellt [25. 45–57 mit Taf. 72–103]. Die zentrale Funktion des Götterboten stellte der H. des Lysipp dar, von dem vier Replikentypen erhalten sind, darunter der berühmte kaiserzeitliche

Sandalenbinder (Abb.: [40. no. 958c]) der Münchener Glyptothek: H. ist im Begriff, sich in einer schon von Homer gestalteten Szene (vgl. Hom. II. 24,340f.) die Sandalen unterzubinden, um in charakteristischer Eile zur Erfüllung eines göttlichen Auftrags aufzubrechen. Nicht den Aufbruch, sondern den Moment, in dem der flinke Gehilfe der Götter ausruht, faßt der leicht hin auf einem Felsen sitzende, in Bronze gegossene sog. H. von Herculaneum, gleichfalls nach einem lysippschen Vorbild (augusteisch, Neapel, Museo Nazionale; Abb.: [40. no. 961]; [42. no. 199]).

Erwartbarerweise stellt die Bildende Kunst Roms, die gleichfalls ein weites Spektrum von H.motiven in verschiedenen bildnerischen Medien kennt, den röm. Typus des häufig in der ausgestreckten Hand gehaltenen Geldbeutel erkennbaren Handelsgottes M. in den Mittelpunkt. Er ist nicht nur religionsgeschichtlich, sondern auch kunsthistorisch von der hellenischen H.gestalt zu scheiden [42. 165]. Seine bildnerische Hellenisierung beginnt schon im 4. Jh. v. Chr. [43. 534], erreicht aber erst in der röm. Kaiserzeit ihren Gipfel, wo M. und sein friedensstiftender Caduceus dann zum Zweck der kaiserlichen Herrschaftspropaganda eingesetzt werden können: M. ist nun analog zur Rolle des griech. Götterboten H. der Nuntius des Jupiter (= Zeus), also des obersten röm. Staatsgottes [43. 522f.].

B. Rezeption

B.1. Spätantike und mittelalterliche Literatur und Philosophie

Bereits in der Antike diente H. bisweilen als »mythische Präfiguration von Kultfunktionären, die Mysterienriten organisierten« [5. 430], hatte also eine Mystagogenfunktion. Sie prädestinierte ihn, zum vermeintlichen Autor verschiedener Geheimüberlieferungen hellenistischer und späterer Zeit zu werden, die unter seinem Namen kursierten. Im kulturellen Klima des hellenisierten Ägypten wurde die ägyptische Gottheit Thoth, deren Wesen und Funktionen zahlreiche Analogien zum griech. H. aufwiesen, mit letzterem gleichgesetzt [13. bes. 22–31]; [28. 24–40], was durch die schon seit Platon und der Stoa [39. 104f.] bekannte Personifikation des Logos in der Gestalt des H. begünstigt wurde [45. 774]. Der hier schon seit dem 5. Jh. v. Chr. allmählich entstehende [28. 29] graeco-ägyptische, vom Gott der griech. Klassik ebenso deutlich wie vom röm. Handelsgott M. geschiedene neue H. wurde schließlich mit dem Beinamen Trismegistos (=der dreifach Große) versehen, der erst in der Kaiserzeit stammt [13. 216f.] und durch die dreifache Anrufung des H.-Thoth als des »größten Gottes zu erklären ist.

Diesem H. Trismegistos wurde als Autor die besagte Gruppe von Schriften zugewiesen, die sich als esoterische Lehre gaben und deren erhaltene 17 griech. Texte das *Corpus Hermeticum* bilden; seine philosophische Ausrichtung läßt sich grob als Vulgar-Neuplatonismus auf der Basis des platonischen *Timaios* beschreiben. H. spielt darin teils die Rolle des Initianden, teils des Initiierenden, ist im Unterschied zu ägyptischen Thoth und zum griech. H. weniger als Gottheit denn als prophetischer Mensch begriffen [28. 29f.], trägt bisweilen aber auch göttliche Züge [13. 27–29] und wird jedenfalls als Mittler kosmischen Wissens apostrophiert. H. Trismegistos avanciert zum Gralshüter einer mystizistischen, teils auch alchimistisch-magischen paganen Okkultkultur, wie sie noch weitere »hermetische« Schriften der Spätantike propagierten.

Als solcher stößt H. in frühchristl. Zeit manchmal auf große Skepsis, insbes. bei Augustinus, der ihm eine widersprüchliche Haltung zu den Glaubensinhalten ägyptischer Idolatrie anlastet: H. habe die Nichtigkeit und Hinfälligkeit des paganen Aberglaubens erkannt, doch zugleich sei er gegen den Verfall dessen eingetreten, was sich ihm doch als klarer Irrtum erwiesen habe (Aug. civ. 8,23: »falsis vera permiscens dolet quasi perituram religionem, quam postea confitetur errorem«). Wenn hier dem H. Trismegistos ein prekäres, aber doch virulentes Wissen über religiös relevante Sachverhalte zugeschrieben wird, entspricht dem durchaus, daß H. von frühchristl. Schriftstellern, die ihm prinzipiell mit auffallend zurückhaltender Kritik begegnen [45. 776f.], stets auch positiver gefaßt werden kann. Dies gilt bes. für die ersten christl. Autoren, die sich auf den (oft forciert euhemeristisch gedeuteten [28. 42; 45; 108f.]) Trismegistos und die *Hermetica* berufen: Neben Athenagoras, Tertullian, Pseudo-Cyprian und Arnobius ist es bes. Laktanz, der in Texten wie den *Divinae Institutiones*, in der *Epitome* und in *De ira dei* den »dreifach großen« H. nicht dem profunden Wissen der Sibyllinischen Weissagungen gleichstellt, ihn in der Dignität seines Wissens aber doch weit über die paganen Philosophen erhebt und als wichtigen heidnischen Zeugen für die überlegene Autorität christl. Wahrheitslehre heranzieht [28].

Die Vielgesichtigkeit der H.gestalt bedingt im weiteren Verlauf eine überaus divergente Rezeptionstradition sowohl in der Literaturpraxis als auch in der (meist allegoretischen) Literaturdeutung. Die deutschsprachige Literatur etwa reflektiert zwar nicht die v. a. in der alchimistischen Tradition weiterhin bedeutende Rolle des Trismegistos, kennt H./M. aber als Götterboten (so bei Albrecht von Halberstadt und Konrad von Würzburg) und Schutzgott der Reisenden (so bei Rudolf von Ems) oder als Gott der Kaufleute (so bei J. Enikel); freilich kann er auch als Gott der Muslime (Rudolf von Ems) oder gar Hypostase

des Teufels figurieren, der unter Kaiser Iulianus Apostata zum Staatsgott avanciert sei (so die ma. *Kaiserchronik*) [24]. Dieser literarischen Pluriperspektivität der H.gestalt entspricht, daß in der Deutungstradition des MA eine breite Skala von Valenzen greifbar wird, deren Extrempole H. als Heiliger und H. als Satan bilden [39. 99–101]. Exemplarisch sei für diese breite interpretatorische Divergenz auf das *Reductorium morale* des P. Bersuire verwiesen, das in Kap. 1 des den sog. *Ovidius moralizatus* bildenden 15. Buches unter dem Titel *De formis figurisque deorum* von H./M. als einem Planeten ausgeht; dieser erhält von der mythol. Tradition bestimmte Attribute zugewiesen, die sich sowohl nach der »ratio litteralis« ausdeuten ließen (M. bildet dann eine Allegorie der Eloquenz) als auch in mehrfacher Weise »mystice« zu deuten seien: *In bonam partem* bezeichnet M. dann u. a. »quemlibet bonum ecclesiasticum & maxime iudicem vel prelatum« (»einen jeden guten Kirchenmann, am ehesten einen in richterlichem oder leitendem Amt«), *in malam partem* dagegen »mundi advocatus & seculi sapientes« (»die Fürsprecher der Welt und die weltlich Klugen«) [6. 25–28].

Auch im *Ovide moralisé* besetzt der allegorisierte M. geradezu gegensätzliche Positionen: Er meint in der Geschichte um Io »la loquence/des sermons et des precheis«, also eine Kunst religiöser Rede, die den »monde« (Argus) zum Guten führt (1,3905–4012), und bezeichnet als Liebhaber der Herse in scharfer Wendung gegen den ovidianischen Literalsinn die Beredsamkeit der Predigt (»eloquence/Qui doit estre en bon prescheour«, 2,4200f.), ja sogar die »Eloquenz« der göttlichen Weisheit (»la loquence/De la devine sapience«, 2,4533f.). Der Rinderdieb M. jedoch, der den Battus petrifiziert, hat im Gegensatz zum »bon pasteur« Apollon den »preschement/Des mestres et des prescheours/Et des folz endouctrineours« (2,3602–3604) darzustellen, mithin die sich religiös gebende, aber die Wahrheit verdringende Beredsamkeit von Vertretern des Irrglaubens.

B.2. Neuzeit

B.2.1. Literatur und Philosophie

Die H.rezeption der Renaissance ist zunächst gekennzeichnet durch das Nebeneinanderstreben einerseits einer humanistischen Bemühung um die Erstellung einer umfassenden H.interpretation, die die unterschiedlichsten ant. Überlieferungselemente zu vermitteln trachtet (so G. Boccaccio), andererseits einivoken philosophisch-doktrinären Vereinnahmung des H. in der Gestalt des Trismegistos (so M. Ficino). Im Anschluß an Cicero, der bereits versuchte, die zunehmende Vervielfältigung der H.gestalt einschließlich des ägyptischen »Theyt« (Thoth) durch eine genealogische Serialisierung von fünf verschiede-

nen Mercurii zu bewältigen (Cic. nat. deor. 3,56), bemüht sich Boccaccio in den *Genealogie deorum gentilium* um die Domestizierung solcher Vielheit, verstrickt sich in seiner Deutung des M. und seiner Attribute aber in ein komplexes Gewirr aus literaler, euhemeristischer, astrologisch-humoralpathologischer, artes-allegorischer und sonstiger zweitsinniger Interpretation, die er überdies mit der Tradition des hermetischen Schrifttums sowie mit der ma. Ovidallegorese abzugleichen trachtet (vgl. bes. Kap. 2,7; 2,12; 3,20; 7,34; 7,36; 12,62).

Demgegenüber reduziert der Renaissanceplatonismus Ficinos im Sinne seiner monoautoritären Welterklärungsformel solch »hermetische« Vielheit auf die dogmatisch vereinheitlichte Gestalt des H. Trismegistos [15], den Ficino mit Zoroaster, Orpheus, Aglaphemos, Pythagoras und Philolaos zur Traditionslinie der *prisci theologi* (»alten Theologen«) zusammenschließt, innerhalb deren *pia philosophia* (»fromme Philosophie«) sich eine Art von Geheimwissen über die profunden Wahrheiten des Kosmos weitertradiert, für dessen frühnl. Aktualisierung niemand anders stehen hat als Ficino selbst. Vor diesem Hintergrund ist auch Ficinos Tätigkeit als Übersetzer und Verbreiter der Schriften des *Corpus Hermeticum* zu sehen [1], von denen er 1463 insgesamt 14 übersetzte und 1471 unter dem Titel *Pimander* drucken ließ, womit er zum Archegeten der nzl. Rezeption der *Hermetica* wurde. Daß Lorenzo de' Medici in seinen *Capitoli* zwei dieser Versionen zusammen mit dem hermetischen lat. *Asclepius* in ital. Verse brachte [11], ist ein erstes Indiz für die auch propagandistische Attraktivität, die der Gestalt des H./M. in den Augen der Mediceer eignete, die im 16. Jh. M. und seine Attribute in ihre politische Bildersprache und Machtsymbolik umfassend einbanden und dabei die politische Ausmünzung der M.symbolik anknüpften, wie sie erstmals in augusteischer Zeit erdacht worden war [7].

Die Dichtung des 16. Jh. integriert die zahlreichen Facetten des H. in mannigfacher Variation; bei P. de Ronsard beispielsweise findet er sich in episch-vergilianischer Manier als Götterbote ebenso gezeichnet wie als christl. M.-Engel, und dieser wiederum steht neben einem dominanten »humanistischen« M. qua Gott der Eloquenz [48]. Im Gefolge Ficinos gesellte sich dazu eine ab dem 16. Jh. stetig wachsende, schließlich im 18. Jh. in freimaurerischen Okkultismus mündende alchimistisch-kabbalistische, geheimwissenschaftliche Rezeptionstradition des sich auf den Trismegistos berufenden Hermetismus [36]. Erst ganz allmählich sollte sich diesem Diskurs, dem der H. des »klassischen« Götterkosmos fernstand, die Bemühung um ein literarisch-hermetisches Schreiben unter dem Vorzeichen einer sprachlichen Ästhetik des Mystizistischen herauskristallisieren [19].

B.2.2. Bildende Kunst

Ungeachtet der regen H.rezeption der Nz. auf literarischem und philosophischem Gebiet kann als ihre eigentliche Domäne die Bildende Kunst bezeichnet werden. Ab dem 16. Jh. setzt eine geradezu explosionsartige Auseinandersetzung der Bildenden Künstler Europas mit der H.gestalt ein, die im 17. Jh. zu einem nicht nur quantitativen Höhepunkt findet. Aus der unübersehbaren Fülle der Rezeptionsdokumente können im folgenden nur einige wenige Werke exemplarisch ausgewählt werden. Zu den berühmtesten statuarischen Darstellungen des H. gehören Giambolognas wohl nicht zuletzt von den Ausmalungen der *Loggia di Psiche* [17.55–62] in der röm. Villa Farnesina (wo Raffael und seine Schüler u.a. einen sich mit Ψ Psyche durch die Lüfte schwingenden M. gemalt hatten: *Merkur geleitet Psyche auf den Olymp*, Fresko, vor 1518; Abb.: [12. no. 31] und [17. no. 33]) angeregte Variationen des $\Psi\Psi\Psi$ Flug abhebenden M., die sich u.a. in Florenz, Bologna, Wien und Neapel befinden [3. 13 f.; 83–88]; [2. 21–25; 124–128]. Darunter hat die Statue des »Medici-Merkur« im Florentiner Bargello besondere Prominenz erlangt (vgl. Abb. 2). Ähnlich wie in der Antike Lysipp von »schwerem« mythol. Ballast absah, sich auf H.' Rolle als Götterbote beschränkte und in seinen Plastiken die Motive der Vorbereitung zum Aufbruch bzw. der leichten Ruhe nach der schnellen Bewegung herausstellte, konzentriert sich Giambologna auf die meisterhaft ins Werk gesetzte schwerelose Flugbewegung des aufwärts strebenden, mit Flügelhut und Caduceus versehenen M., dessen Fußspitze auf dem plastisch ausgearbeiteten Mundhauch eines personifizierten Windes balanciert.

Die augenfällige Dynamisierung des Flug- und Reisemotivs, die in der wesentlich kleineren Wiener Version (Bronzestatue, ca. 1588, Wien, Kunsthistorisches Museum) noch gesteigert erscheint, hat den M. zu Giambolognas berühmtestem Werk überhaupt avancieren lassen und bereits in der Renaissance unmittelbare Nachahmer stimuliert: Der 1596–1599 von A. de Vries modellierte M. brunnens der Augsburger Maximilianstraße orientiert sich in der Bewegungsgestaltung an Giambologna, läßt die Skulptur des Götterboten aber durch den lokalen städtebaulichen und inschriftlichen Werkkontext besondere Bedeutung gewinnen: M. mit seinem Glück und Wohlstand verheißenden Caduceus verweist als »Mercurius Augustae Vindelicorum« auf die kultische kaiserzeitliche Tradition des Mercurius Augustus und damit auf den kaiserlichen Ahnherrn und die röm. Wurzeln der Stadt Augsburg, der zugleich als Handelsstadt der röm. Waren- und Handelsgott M. in besonderer Weise nahestand [14. 67 f.].



Abb. 2: Giambologna, sog. Medici-Merkur, Bronzeplastik, 1580. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

Ein noch komplexerer Bildkontext, in dem gleichfalls M. als Gott von Handel, Wohlstand und Frieden in Szene gesetzt und ebenfalls auf Giambolognas M. rekurriert wird, begegnet in P.P. Rubens' Werk *Merkur verläßt Antwerpen* [21. 240–243]; [31. 179–189], der Entwurfsskizze für ein kulissenartiges Großbild (Pegma) mit den bemerkenswerten Ausmaßen 17,04 x 19,88 m, auf das Prinz Ferdinand anlässlich seines feierlichen Einzugs in Antwerpen (der *Pompa Introitus Ferdinandi*) in der Antwerpener Hooghstraat traf (1634, Petersburg, Eremitage; Abb.: [21. no. 163] und [31. nos. 93–95]). Die Darstellung greift auf eine längere Tradition zurück, die Antwerpen mit dem Handelsgott M. verband. Sie zeigt in ihrem Mittelteil M., der sich anschickt, die Stadt in »giambologneskem« Flug zu verlassen, und auf den die Personifikation Antwerpens machtlos und klagend verweist. »Antwerpen« blickt dabei den Betrachter, in der historischen Situation also Ferdinand, direkt $\Psi\Psi$ und verweist mit dem übrigen aufwendigen Bildapparat auf den Niedergang Antwerpens und seines Hafens, der we-

gen der militärischen Blockade der Schelde-Mündung zur wirtschaftlichen Untätigkeit verdammt war.

Weit entfernt von solch staats- und wirtschaftspolitischer Pragmatik situieren sich dagegen die zahlreichen bedeutenden H.darstellungen des C. Lorrain, der in einer Serie von Gemälden und Zeichnungen in der Tradition pastoraler Landschaftsmalerei den ovidischen Mythos vom Rinderdiebstahl des M. verarbeitet, der seinen Bruder Ψ Apollo hintergeht und den auf seiner Flucht der verräterische Greis Battus beobachtet (Abb.: [38. figs. 172; 217; 226; 232; 250; 261; 274; 275; 312]). Genannt sei als eines der suggestivsten Beispiele die *Landschaft mit Apollo und Merkur* von 1645 (Rom, Galeria Doria-Pamphili; Abb.: [38. fig. 172]). Auf diesem hochformatigen, 55x45 cm großen Ölbild blickt ein ins Violinspiel versunkener Apollo aus dem Bildraum nach links, während der an seinen Attributen (Flügelhut, Kerykeion und geflügelten Fußknöcheln) erkennbare H. in seiner seit dem Homerischen *Hermes-Hymnos* vertrauten Rolle als gewitzter Dieb mit Vorsicht und Bedacht alle Rinder des Bruders nach hinten rechts in die klassizistisch ausgestaltete Landschaftszenerie davontreibt. Greifbar wird im ungleichen göttlichen Brüderpaar hier auch ein Gegensatz zwischen künstlerisch-apollinischer *vita contemplativa* und der ebenso flinken wie gerissenen *vita activa* jenes H., der in der Antike problemlos mit dem röm. Gott des Gewinns in eins gesetzt werden konnte. Dieser Gegensatz wird in der letzten Darstellung der Serie von 1678/79 (*Landschaft mit Apollo und Merkur*, Zeichnung auf blauem Papier, London, British Museum) freilich im Sinn des *Hermes-Hymnos* wieder eingeebnet, wenn die Brüder sich hier bereits versöhnen und einander die Versöhnungsgeschenke Lyra (an Apollo) und Stab (an M.) machen (Abb.: [38. fig. 312]).

Aus dem 18. Jh., in dem die Frequenz der H.darstellungen namhafter Künstler etwas zurückgeht, sei zumindest die Freskoausstattung der Villa Valmarana durch G. und D. Tiepolo erwähnt (1757, bei Vicenza), $\Psi\Psi$ deren Bildprogramm ein *Merkur* in der *Stanza dell'Olimpo* gehört, dem entsprechend seiner traditionell dienenden Funktion innerhalb des Götterkosmos eine deutlich untergeordnete Position durch Raum- und Bildgestaltung zugewiesen wird [34. 122–125]; ferner die Szene *Merkur mahnt Aeneas zum Aufbruch*, die nach Vergils *Aeneis* (Verg. Aen. 4,222–278) gestaltet und daher in der *Stanza dell'Eneide* lokalisiert ist.

B.2.3. Musik

Verglichen mit der enormen Fortune, die die H.gestalt in der Bildenden Kunst hatte, ist der Umfang der H.rezeption in der Musik spärlich. Von Bedeutung ist aber der *Torneo Mercurio* »*Marte*, der mit (heute verlorenen) Musik C. Monteverdis nach

dem Text von C. Achillini 1628 in Parma anlässlich der Eheschließung von Odoardo Farnese (Herzog Odoardo II.) mit Margherita de' Medici zur Aufführung kam [35]. Aus Anlaß der höfischen Hochzeitsfeierlichkeiten präsentierte die locker einzelne Bilder aneinanderreihende Struktur dieses Torneo [30. 159–211] eine lose myth. Handlung, die in ihren sehr aufwendig inszenierten Turnierabschnitten Gelegenheit bot, bedeutende Mitglieder der Hofgesellschaft in die Zelebration des Brautpaares in halbfigürlichem Modus einzubinden. M. spielte hier die Rolle des Advokaten von Literatur und Schönen Künsten, der seinen Schützling Odoardo nicht in die Welt von Ehe und Kriegshandwerk entlassen will und daher vor der erfolgreichen Eheschließung überwunden werden muß. Der Text weist ihm aufgrund seiner Rolle als Antagonist auch negative Facetten der H.tradition zu. So erscheint er als ambiguer ägyptischer H., als Lügengott und Logios oder als Planetengott und trägt insgesamt trotz seines Eintretens für die humanistischen *studia* eher zauberische Züge.

Politisch-dynastische Zwecke hat auch die Kantate *La pace di Mercurio* von T. Traetta, geschrieben für die 1765 geplante offizielle Hochzeitsfeier von Leopold von Österreich und der Infantin Maria Luisa von Spanien (Text von Z. Betti [4]). Die sparsame »Handlung« konstituiert sich durch die Klage des Handelsgottes M., wonach Minerva (Ψ Athena) als Göttin der Weisheit und Mars (Ψ Ares) als Kriegsgott die Menschen ganz vereinnahmten, $\Psi\Psi$ daß sie ihn selbst nicht mehr beachteten. Daß das gerade unter der Kuratel des österr. Herrscherhauses, dem Handel und Wirtschaft am Herzen lägen, nicht zutreffen könne, davon wollen die beiden beschuldigten Gottheiten im Verlauf des Singstücks den niedergeschlagenen M. überzeugen. Versöhnt werden alle schließlich $\Psi\Psi\Psi$ Amor (Ψ Eros), gegen dessen Wirken M. zuvor gleichfalls vergeblich Einrede erhoben hat. Die musikalische Gestaltung der Kantate, die $\Psi\Psi\Psi$ sechs Arien, einem Duett und einem Terzett besteht und phasenweise mit ihren Vokalisen brilliert, übertrifft qualitativ die Argumentationsführung und situative mythol. Ausgestaltung.

B.3. Moderne

B.3.1. Literatur und Philosophie

War in der H.rezeption der Frühen Nz. eine literarische Filiation, die den »klassischen« Gott der griech.-röm. Antike ins Zentrum stellte (etwa bei P. de Ronsard, in dessen Lyrik der Trismegistos praktisch keine Rolle spielt [48. 135–140]), vergleichsweise deutlich von einer philosophischen Filiation zu unterscheiden, die den »ägyptischen« H. Trismegistos zu einer mystisch-arkan umwitterten Autorität machte, $\Psi\Psi$ wird im 19. Jh. – bes. im romantischen Kontext, aber auch

vor dem Hintergrund freimaurerischen Interesses um jener mystizistischen Wissensfigur – der Trismegistos auch für die Literatur interessant und zu einer Berufungsinstantz für den »authentischen« Ausdruck profund seelischer und kosmologischer Wahrheiten. Dies wird schon bei Shaftesbury vorbereitet, findet seinen Ausdruck u. a. bei W. Wordsworth und ist in Ausläufern bis hin zu W. Whitman aufzuweisen [46].

Demgegenüber setzt im 20. Jh. Th. Mann den ant. H., für ihn eine Bezugsfigur ersten Ranges [37], wieder stärker in sein Recht ein, freilich in vielfach ironischer Brechung: Bereits im *Tod in Venedig* (Novelle, 1911/12) begegnet dem Protagonisten Gustav Aschenbach H. gleich zweifach, nämlich (mit Thanatos überblendet) in Gestalt des Wanderers vor der Aussegnungshalle als der Totengeleiter H., und sodann (mit Eros überblendet) in Gestalt des polnischen Knaben Tadzio als das schöne Götterkind H., das aber doch auch ein unheimlicher »bleicher und lieblicher Psychagoge« ist. Ihm vertraut sich Aschenbach an, um auf eine unwiderstehliche Bahn der Katabasis bis in den Tod zu geraten [23. 139–142]. Neben diesen Todeseroten H. tritt dann in *Der Zauberberg* (Roman, 1912–1924) die ganze »Fülle der Erscheinungen« [23. 145] der H.gestalt, nicht zuletzt auch der mit Thoth in eins fallende Trismegistos, über dessen Rolle und Identität Herr Settembrini und sein Kontrahent Naphta sich ausführlich auseinandersetzen [23. 144–147]. Für die Titelfigur von *Joseph und seine Brüder* (Roman-Tetralogie, 1926–1943) schließlich wird H., und zwar ungeachtet der auch hier eingebrachten Vielfalt seiner Facetten zuallererst der alte, listige und trickreiche H. des *Homerischen Hymnos*, welcher dem Joseph von Amenhotep-Echnaton detailliert erzählt wird, um einer Art Bruder- und Vorbildfigur: Der göttliche Schelm hilft Joseph in der Situation des ägyptischen Exils, sich aus den archetypischen Denkmustern seiner eigenen geistigen Tradition zu lösen [20] und zu einem höchst erfolgreichen Wanderer zwischen den Kulturen zu werden, zu einem schalkhaft-hochstaplerischen Imitator, der mit dem Gott in eins fließt und geradezu zum »Joseph-Hermes« [23. 149] wird.

Ähnlich wie Th. Mann hat sich auch I. Calvino selbst in forcierte Nähe zum kommunikativen Mittler-Gott H., dem »dio della comunicazione« delle mediazioni«, gerückt (so in den späten *Lezioni americane*, vgl. [27. 218f.]), wobei die H.gestalt auch metaliterarisch ausbeutet: In dem für das postmoderne Erzählen paradigmatischen Meta-Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) schiebt sich die Figur des ungreifbaren Fälscher-Übersetzers Ermes Marana dergestalt ins Zentrum, daß sich in ihr die poetologische Thematisierung des komplexen Status jedweden erzählerischen Textes in seiner Mittlerposition zwischen Autor und Leser kristallisiert [27].

B.3.2. Bildende Kunst

Im 19. Jh. setzen sich u. a. A. von Hildebrand und H. von Marées mit der klassisch-ant. Bildtradition des H. auseinander, wenn ersterer einen nachdenklich ruhenden jungen Merkur im Anklang um Lysipp und in Auseinandersetzung mit klassischen Darstellungsmustern als Skulptur gestaltet (kolorierter Gips-Entwurf um gleichnamigen Weimarer Bronze, 1885/87, Florenz, Sammlung Brewster-Peploe; Abb.: [32. no. 57]) und letzterer den nackten jugendlichen M. mit Flügelhut und Wanderstab malt und sich dabei mit der bildnerischen Idyllentradition, nicht zuletzt den eigenen vorgängigen Idyllenzeichnungen, befaßt (*Sitzender Merkur*, Öl/Leinwand, 1887, Schloß Elmau, Oberbayern; Abb.: [16. no. 128]).

Dagegen wendet A. Rodin in charakteristischer Weise ein Traditionsmodell um: In seiner für den Stürzenden entstandenen Studie *Merkur* läßt er einen »giambolognesken«, auf einer Fußspitze balancierenden H. sich nicht mehr gen Himmel aufschwingen, sondern zum (Höllens-)Sturz hin gefährlich kippen, und problematisiert so die affirmative rinascimentale Verarbeitung der H.gestalt in einer Weise, die sich auch als theoretisches metakünstlerisches Statement verstehen läßt (lavierte Federzeichnung, 1888(?), Paris, Musée Rodin; Abb.: [26. 56 no. 1]).

In ähnlich programmatischer Manier präsentiert sich der Meister der *pittura metafisica*, G. de Chirico, vor einem mit Flügelhut versehenen H.kopf selbst (Öl/Leinwand, 1888(?), Biella, Privatsammlung; Abb.: [8. Bd. 1, no. 59]) – eine Anspielung auf die Mittlerrolle des ant. H. zwischen dem Reich des Diesseits und einem (bei de Chirico rätselhaft-ungreifbar gewordenen und in vielfacher Variation, auch durch mehrere weitere H.darstellungen, ängstlich aufgerufenen) »metaphysischen Jenseits« des Mundanen. Eine einlinig-weltliche, doch in ihrer Ungewöhnlichkeit charmante Reminiszenz um den röm. Handlungsgott M. ist es dagegen, wenn eine Federlithographie *Merkur* um O. Kokoschka aus Anlaß der Einweihung des erweiterten *Kaufhofs* in Freiburg/Breisgau im September 1969 gedruckt und in Umlauf gebracht wurde (Abb.: [49. no. 389]).

B.3.3. Musik und Film

Auf musikalischem und filmischem Gebiet fällt die moderne Auseinandersetzung mit H. vergleichsweise spärlich aus. Von Bedeutung sind in der Musik aber der mit *Mercury, the winged messenger* bezeichnete dritte Satz aus der Suite *The Planets* von G. Holst (1914/17, UA 1921), eine musikalische Auseinandersetzung zunächst mit den astrologischen Valenzen des Planetengotts M. und erst in zweiter Linie mit der myth. Figur

des Götterboten [18. 40–54], sowie E. Saties Ballett *Mercury* (1924). Hier tritt H. in drei Tableaus nacheinander als Gott der Fruchtbarkeit, Götterbote und Magier, als Musiker und listiger Dieb sowie als unterweltlicher Helfershelfer in Erscheinung, ursprünglich freilich stark verfremdet durch P. Picassos Gestaltung der Bühne in Malerei, Kostüm und skulpturellen Requisiten ([33], Abb.: [47. 75–83]).

Für den Film scheint H., der Vielgestaltige, nicht allzu interessant gewesen zu sein, sieht man einmal von der Integration der H.figur in den ant. Geschichte um Orpheus und Eurydike orientierten Film *Orfeu negro* von M. Camus (1959) ab (Orpheus). Das zeigt sich beispielhaft darin, daß der Monumentalfilm *Troy* um W. Petersen (USA 2004) zwar im wesentlichen die Geschichte der *Ilias* nacherzählt, aber im Sinne einer vom Regisseur erstrebten »realistischen Atmosphäre« den König Priamos ganz ohne die Hilfe des H. durchs Lager der Griechen in das Zelt des Achilles gelangen läßt. Ebenso bezeichnend ist ein Werk wie H. Dietls *Vom Suchen und Finden der Liebe* (D 2004/05): Es integriert eine Pappmaché-Figur namens H. Aphrodites (Zitat der »hermaphroditischen« Doppelnatur des alten Gottes) in eine verkitschte Liebesgeschichte um heutiger Zeit, die sich aber streckenweise als Zitat der Orpheussage gibt und H. als Geleiter in die Unterwelt auftreten läßt. Nicht zuletzt die hier gebotene Verquickung der ant. Mythol. mit einer autobiographischen Romanze, die die Filmkritik dem Regisseur auf breiter Front verübelt hat, führt der Erwartung, das Genre Film müsse die facettenreiche Figur des H. erst noch produktiv entdecken.

→ Apollon

Forschungsliteratur

- [1] M.J.B. ALLEN, Marsilio Ficino, Hermes Trismegistus and the Corpus Hermeticum, in: J. Henry/S. Hutton (Hrsg.), *New Perspectives on Renaissance Thought*. FS C.B. Schmitt, 1990, 38–47 [2] CH. AVERY, Giambologna. The Complete Sculpture, 1987 [3] CH. AVERY/A. RADCLIFFE (Hrsg.), Giambologna (1529–1608), Sculptor of the Medici (Ausst.kat.), 1978 [4] G. BARBLAN, »La pace di Mercurio«, cantata inedita di Tommaso Traetta, in: RMI 47, 1943, 24–35 [5] G. BAUDY, Art. Hermes, in: DNP 5, 1998, 426–431 [6] P. BERCHORIUS, Reductorium morale, Liber XV: Ovidius moralizatus, Cap. I.: De formis figurisque deorum, hrsg. vom Institutum Laet Latijn der Rijksuniversiteit Utrecht, 1966 [7] S. BRINK, Mercurius Medicus, 1987 [8] C. BRUNI SARRAISCHIK, Catalogo generale, Giorgio de Chirico, o.J. (1971 ff.) [9] B. COMBET FARNOUX, Mercure romain, 1980 [10] B. COMBET FARNOUX, Mercure romain, les »Mercuriales« l'institution du culte impérial um le Principat augustéen, in: ANRW 2.17.1: Principat – Religion, 1981, 457–501 [11] B.P. COPENHAVER, Lorenzo de' Medici, Marsilio Ficino

- and the Domesticated Hermes, in: G. C. Garfagnini (Hrsg.), *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, 1994, 225–257 [12] P. D'ANCONA, The Farnesina Frescoes at Rome, 1955 [13] G. FOWDEN, The Egyptian Hermes, 1986 [14] H. FRIEDEL, Bronzestudienmonumente in Augsburg (1589–1606), 1974 [15] S. GENTILE, Ficino ed Ermete/Ficino and Hermes, in: S. Gentile/C. Gilly (Hrsg.), *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto/Marsilio Ficino and the Return of Hermes Trismegistus*, 1999, 19–34 [16] U. GERLACH-LAXNER, Hans von Marées. Katalog um vier Gemälde, 1980 [17] E. GERLINI, Villa Farnesina alla Lungara, Roma, 1988 [18] R. GREENE, Holst – The Planets, 1995 [19] F. GREINER, Les métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique um esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque, 2000 [20] P. GROSSARDT, Ein kretischer Seefahrer, Odysseus und Joseph. Zur Verankerung des Hermes-Motivs im vierten Teil um Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder, in: TMJ 10, 1997, 105–111 [21] J.S. HELD, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, 2 Bde., 1980 [22] H. HERTER, Hermes. Ursprung und Wesen eines griechischen Gottes, in: RMP 119, 1976, 193–241 [23] W. JENS, Der Gott der Diebe und sein Dichter. Ein Versuch über Thomas Manns Verhältnis um Antike, in: A&A 5, 1956, 139–153 [24] M. KERN, Art. Mercurius, in: LaG-MA, 2003, 395–398 [25] D. KREIKENBOM, Bildwerke nach Polyklet, 1990 [26] M. LAURENT, Rodin, 1989 [27] E. LEUBE, Ermes Marana und seine Väter, in: A. Kablitz/U. Schulz-Buschhaus (Hrsg.), *Literarhistorische Begegnungen*. FS B. König, 1993, 213–223 [28] A. LÖW, Hermes Trismegistos als Zeuge der Wahrheit, 2002 [29] H.-K. LÜCKE/S. LÜCKE, Art. Hermes, in: LAM, 1999, 433–476 [30] I. MAMCZARZ, Le théâtre Farnese de Parme um le drame musical italien, 1988 [31] J.R. MARTIN, The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi, 1972 [32] C. NUZZI (Hrsg.), Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana (Ausst.kat.), 1980 [33] R. ORLEDGE, Erik Satie's Ballet »Mercury« (1924), in: JRMA, 123/2, 1998, 229–249 [34] G. PIOVENE, L'opera completa di Giambattista Tiepolo, 1981 [35] S. REINER, Preparations in Parma, 1618, 1627/28, in: MR 25, 1964, 273–301 [36] B. ROGER, À la découverte de l'alchimie. L'art d'Hermès um les contes, l'histoire um les rituels maçonniques, 1988 [37] J. ROTHENBERG, Der göttliche Mittler. Zur Deutung der Hermes-Figurationen im Werk Thomas Manns, in: Euphorion 66, 1972, 55–80 [38] M. RÖTHLISBERGER, Claude Lorrain. The Paintings, 2 Bde., 1979 [39] L. SCHRADER, Panurge und Hermes, 1958 [40] G. SIEBERT, Art. Hermes, in: LIMC 5.1, 1990, 285–387 [41] E. SIMON, Die Götter der Griechen, 1985 [42] E. SIMON, Die Götter der Römer, 1990 [43] E. SIMON/G. BAUCHHENS, Art. Mercurius, in: LIMC 6.1, 1992, 500–554 [44] W. STECHOW, The Myth of Philemon and Baucis in Art, in: JWCI 4, 1941 (Ndr. 1965), 103–113 [45] P. STOCKMEIER, Art. Hermes, in: RAC 14, 1988, 772–780 [46] E.L. TUVESON, The Avatars of Thrice Great Hermes. An Approach um Romanticism, 1982 [47] O. VOLTA, Satie et la danse, 1992 [48] B.L. WELCH, Ronsard's Mercury, 1986 [49] H.M. WINGLER/F. WELZ, Kokoschka. Das druckgraphische Werk, 1975 [50] P. ZANKER, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei, 1965.

Bernhard Huss (München)

Hero und Leander

(Ἡρώ, lat. Hero; Λέανδρος, lat. Leander)

A. Mythos und Grundzüge der Rezeption

H. und L. sind ein tragisches Liebespaar, dessen Geschichte wahrscheinlich auf eine hellespontinische Lokalsage zurückgeht und erste Bearbeitungen im Hellenismus erfuhr [12]. Seit dem 1. Jh. v. Chr. finden sich zahlreiche künstlerische und literarische Rezeptionszeugnisse bei griech. und vornehmlich röm. Schriftstellern, die auf die Beliebtheit und rasche Verbreitung des Mythos schließen lassen [5]. Zwei ausführliche, wahrscheinlich unabhängig voneinander entstandene [11.21–23] Versionen sind überliefert und gleichermaßen prägend für die nachant. Wirkungsgeschichte: Über die Rezeption von Ovids *Heroides* (Ov. epist. 18 und 19) wird der Mythos im MA verbreitet, und Musaios' Kurzepos *Hero und Leander* [11] dem späten 5. Jh. n. Chr. ist der wichtigste Träger der Geschichte seit der Renaissance.

Beide Versionen arbeiten mit demselben narrativen Grundgerüst, wobei Ovid – bedingt durch die gewählte Briefform – den Anfang und das Ende der Geschichte überspringt und beim Leser als bekannt voraussetzt. Musaios hingegen erzählt die Geschichte in der epischen Tradition der Kaiserzeit (vgl. Nonnos) chronologisch von Anfang an: Während eines Aphrodite-Fests in Sestos am Hellespont verliebt sich L., ein junger Mann aus Abydos, in die Priesterin H. Da eine legitime Verbindung nicht möglich erscheint, vereinbaren die beiden heimliche Liebestreffen in einem von H. mit ihrer Amme bewohnten Turm [11] Meeresstrand von Sestos. Geleitet von einem Licht, das die Geliebte an ihrem Turm entzündet, durchschwimmt L. Nacht für Nacht bei Einbruch der Dunkelheit den Hellespont und kehrt am frühen Morgen auf gleichem Weg nach Abydos zurück. Als in einer stürmischen Winternacht das Licht verlischt, ertrinkt L., und H. stürzt sich beim Anblick seines bei Tagesanbruch an die Küste gespülten Leichnams [11] Verzweiflung vom Turm, um auch im Tod mit dem Geliebten vereint zu sein.

Die Geschichte, wie sie Musaios und Ovid überliefern, ist Mythos im Sinne einer fiktiven Erzählung mit Wahrheitsanspruch: Wohl ursprünglich als aitiologischer Mythos für den Leuchtturm bei Sestos konzipiert [12], spielt sie in einer rein menschlichen Sphäre, zumal keiner der beiden Protagonisten genealogisch mit den Göttern verbunden ist; diese sind zwar Teil des fiktiven Settings (bei Musaios ist H. Aphroditepriesterin) und werden in Gebeten und Klagen ange-

rufen, greifen aber selbst nicht in die Handlung ein. Eine ähnlich realistische Ausrichtung fiktiver Liebesgeschichten kennen wir v. a. aus Parthenios' Stoffsammlung tragischer Liebespaare, den *Erōtiká pathēmata* (Liebesleiden), sowie aus dem griech. Liebesroman, die beide im 1. Jh. v. Chr. entstehen bzw. sich als populäre Gattung herausbilden und den literarischen Nährboden für die breite Rezeption des H.- und L.-mythos seit dieser Zeit bieten. Mythos und Liebesroman gehen in der Folge motivisch und strukturell eine enge Verbindung ein, und ähnlich wie Musaios den Roman in den Mythos einschreibt, indem [11] sein Eingangsmotiv, das Aphroditefest, und die anschließende Konversation der Protagonisten in Anlehnung [11] Szenen [11] den Romanen des Chariton, Xenophon von Ephesos und Achilleus Tatios gestaltet, [11] zitieren die byzantinischen Versromane [11] Theodoros Prodromos und Niketas Eugenianos H. und L. [11.71–72].

Für die Rezeptionsgeschichte des Mythos ist die Beobachtung wichtig, daß sich innerhalb der ant. Überlieferung eine geschlossene Tradition ohne nennenswerte inhaltliche Varianten herausbildete. Der Anreiz für spätere Rezipienten lag daher zum einen in der ›Übersetzung‹ des Stoffes in die unterschiedlichsten literarischen Gattungen bzw. künstlerischen und musikalischen Ausdrucksformen: Zur Rezeptionsgeschichte von H. und L. zählen Volkslieder, Epen, Balladen, Dramen, Gedichte und Travestien ebenso wie Opern, symphonische Dichtungen, der Comic und die Bildende Kunst. Zum anderen suchte man in kreativer Rezeption die Unbestimmtheitsstellen des Mythos zu füllen, indem Fragen nach der Herkunft der Protagonisten gestellt oder Gründe für die heimliche Liebschaft hinzugedichtet wurden.

Ein weiterer Aspekt dieser ›Arbeit am Mythos‹ ist die rezeptionsgeschichtliche Fokussierung auf einzelne Teilaspekte der Geschichte, die sich bereits in der Antike beobachten läßt: Während Ovid das emotionale Seelenleben seiner Figuren in den Vordergrund stellt und die Briefe keinerlei handlungsrelevante Bedeutung haben, sondern die Tragik für die Dauer des Schreibens verzögern [16.105 f.], konzentriert sich die ant. Kunst auf L. als Schwimmer und damit auf den Mut des Protagonisten beim Versuch, der widrigen Natur zu trotzen; andere Schlüsselszenen wie das Erlöschen der Lampe oder der Tod des Paares werden nicht dargestellt [10.622]. Musaios schließlich öffnet den Stoff nicht zuletzt über Anspielungen auf Platons *Phaidros* und *Sympōsion* und auf dessen neupla-

tonischen Exegeten Proklos für eine allegorische Ausdeutung [6.316–322] als Darstellung des philosophischen Seelenflugs: L. verkörpert die Seele, die nach der Schau des Göttlichen während des Aphroditefests von H. = Aphrodite ergriffen wird und irdische Qualen erleiden muß, ehe der Tod die Seele [11] Ende wieder aus dem Gefängnis des Körpers befreit. Das Licht, das sich leitmotivisch durch Musaios' Erzählung zieht, wird seit Fulgentius (Fulg. Myth. 3,4) zum Ausgangspunkt einer christl.-moralischen Deutung des Mythos, wonach der unehelichen Verbindung letztlich die göttliche Gnade entzogen wird und der Leser vor unvernünftiger, zumal übermäßiger Liebe gewarnt werden soll.

B. Rezeption

B.1. Mittelalter

In dieser moralisierenden Tradition wird der Mythos auch im MA rezipiert. Wie in der ovidischen Vorlage korrespondieren H. und L. in Briefform miteinander, wobei die beiden wirkmächtigsten Zeugnisse das Schreiben im Mythos als Teil von dessen Ausschreiben verstehen: Die mhd. Versnovelle *Hero und Leander* [11] dem frühen 14. Jh. erweitert ähnlich wie D. Potters mittelniederl. Lehrgedicht *Der minnen loep* (1409; *Lob der Minne*) die Briefsituation um eine Vor- und Nachgeschichte, womit sich der Mythos als Erzählfassung von der ant. Vorlage emanzipieren und über zwei neue und zudem nationalsprachliche Fassungen ein breiteres Publikum erreichen konnte.

Die große Popularität, die der H.- und L.stoff auf diese Weise erlangte, zeigt sich [11] der Beliebtheit des Volkslieds *Es [11] zwei Königskinder*, das in Anlehnung an die genannten Rezeptionszeugnisse wohl im 15. Jh. entstand und, in zahlreichen Mund- und Spielarten verbreitet [1], die Kenntnis des Mythos ebenso voraussetzt wie weiterträgt. Darin ist die Standesaufwertung der Protagonisten zu Königskindern, die wahrscheinlich auf Potters Fassung zurückgeht, nur eine [11] vielen Änderungen bzw. Adaptionen des Stoffes, in deren Verlauf die Antike nach und nach aus dem Mythos verschwindet und der Stoff in eine christl. Welt übertragen wird: In der Versnovelle sind die bei Ovid genannten ant. Vergnügungen für junge Griechen durch zeitgenössische ersetzt; Potter blendet systematisch alle Götteranrufungen und mythol. Bezüge aus; und im Volkslied, das den Hellespont durch einen See ersetzt, tritt erst ein »wunderböses weib« und später eine »falsche Nunne« an die Stelle der ovidischen Amme und löscht das Licht. Auch Ovids Briefmotiv tritt in den Hindergrund: Schreiben H. und L. in der Versnovelle [11] noch einander – allerdings in umgekehrter Reihenfolge –, [11] verwendet Potter nur

einen Brief H.s (die bei ihm Adonis genannt wird), der als Ausdrucksmittel tragischer Ironie [13.239] keinen Einfluß auf die Handlung hat, da L. zum Zeitpunkt des Verfassens bereits tot ist. Die weitestgehende Verchristlichung des Mythos findet sich in einer ma. Mariensage [11] dem 12. Jh., nach der ein Kleriker bei seinem Versuch, [11] einer Nonne [11] schwimmen, ertrinkt; seine letzten Worte, das *Ave Maria*, sind auf der Zunge des Ertrunkenen in Goldbuchstaben eingraviert [17].

B.2. Renaissance

Einen verstärkt direkten Rückgriff auf ant. Quellen leiten die beiden Musaios-Ausgaben von Janos Laskaris und Aldus Manutius (mit lat. Übersetzung) aus dem Jahr 1494 (Aldina) ein [3]. Mit den Editionen wurde eine vollständige ant. Mythenversion zugänglich, die höchsten literarischen Ansprüchen genügte und zum Muster der ital. Renaissancepoetik (L. Ariosto) avancierte; Philologen wie Manutius und J.C. Scaliger nobilitierten Musaios zeitweilig sogar durch den Versuch seiner Identifikation mit dem gleichnamigen legendären vorhomerischen Dichter. Entsprechend kann Musaios als wichtigster ant. Träger des Stoffes Ovid ablösen und wird in den Rezeptionszeugnissen häufig als Quelle angeführt.

Die Musaiosrezeption beginnt mit H. Sachs, dessen *Historia der unglückhafft lieb Leandri mit fraw Ebron* (1541) wie sein Vorbild nun ganz auf die Briefe verzichtet, in der moralisierenden Schlußaussage jedoch weiterhin der ma. Tradition verpflichtet ist: »Drumb sagt das alt Sprichwort war:/Lieb sey ein anfang vil ungmachs/An Leib und Seel, so spricht H. Sachs.« Inhaltlich und formal enger [11] Musaios orientieren sich zwei Renaissanceepen, die eine neue Rezeptionsstufe bilden: In Spanien verfaßt J. Boscan mit dem *Leandro* (1543 ediert) die bis dahin umfangreichste Fassung des Mythos, wobei neben einer stärkeren bildhaften Ausschmückung einzelner Szenen und der für die Renaissance typischen Anreicherung mit gelehrten Zitaten und Anspielungen v. a. die Re-Mythologisierung des Stoffes auffällt. Boscan baut eine lange retardierende Rahmengeschichte [11] der Welt der Götter und des griech. Orakelwesens ein, mit der eine längere Abwesenheit H.s begründet wird. Ebenfalls direkt auf Musaios beruft sich Ch. Marlowe in seiner engl. Bearbeitung *Hero and Leander* (1592 publiziert und postum fertiggestellt von G. Chapman). In der Behandlung des Stoffes sind Marlowe (und Chapman) freier als Boscan und vermischen systematisch Musaios und die ovidische Tradition: Wir finden erneut briefliche Konversation, und Chapman verwandelt das Paar am Schluß in einer ovidischen Metamorphose in zwei Vögel. Dagegen wird die Mythologisierung des Stoff-

fes in Rückbindung ■ die ant. Götterwelt in eigenen Episoden weitergeführt. Götter streiten sich über das Schicksal der Protagonisten und verlieben sich – wie Neptun (Poseidon) in L. – zwischenzeitlich sogar selbst in sie, was dem Dichter mehr Gelegenheit zur erotischen Betrachtung seiner Figuren gibt und dem tragischen Stoff komischen Unterhaltungswert abgewinnt.

In dieser Absicht schreibt auch L. de Góngora seine Romanze *Fábula de Leandro y Hero* als Travestie auf Boscans Epos [9. 16], und in Italien entstehen zahlreiche Varianten des Mythos als Gelegenheitsdichtungen zu Hochzeitsanlässen, die ein märchenhaftes Ende der Geschichte kennen. Spätestens hieran zeigt sich der Wechsel ■ moralisierend-warnenden Verständnis des Mythos im MA zum spielerisch-freien Umgang der Renaissance mit Göttern und Mythen der Antike, die weniger allegorisch ausgedeutet als ästhetisch-überbietend ausgestaltet werden.

In der Kunst wird das Thema mit der illustrierten Aldina ■ entdeckt, wobei im Unterschied zu den ant. Kunstwerken nun auch der Tod ins Bild gefaßt wird: Ein Holzschnitt (vgl. Abb. 1) zeigt den Augenblick von H.s Freitod beim Anblick des toten L.

[7.23], wovon auch P.P. Rubens' *Hero und Leander* (1602–1605, Yale, Art Gallery) inspiriert sein könnte. Für die Rezeptionsgeschichte wird Rubens' Darstellung des von Nereiden (Nymphen) umgebenen toten L. in stürmischer See (H. stürzt sich am rechten Bildrand in den Tod) deswegen interessant, weil sie die trauernden Nereiden als zentrales Motiv in den Mythos einbezieht, das die ant. und ma. Tradition nicht kannte [7. 22]. Diese Änderung kann als künstlerische Fortschreibung der in der Renaissance beobachteten literarischen Anreicherung des Stoffes mit myth. Figuren und Stilelementen verstanden werden, wobei offen bleibt, ob und ■ welcher literarischen Quelle Rubens beeinflusst wurde: Meergottheiten als Begleiter von L. kennt bereits Boscan; zu Nereiden werden sie in einem 1612 veröffentlichten Jugendwerk Kaspar Barths [9. 28–37]. Rubens' Werk selbst hat zu mehreren Dichtungen Anstoß gegeben und die Ikonographie von L.s Tod maßgeblich geprägt, wie gleichnamige Werke von D. Fetti (1613–1621, Wien, Kunsthistorisches Museum), L. Vorsterman (1619, Paris, Louvre) und R. ■ Persijn (1641, Amsterdam, Rijksprentenkabinet) zeigen [7].

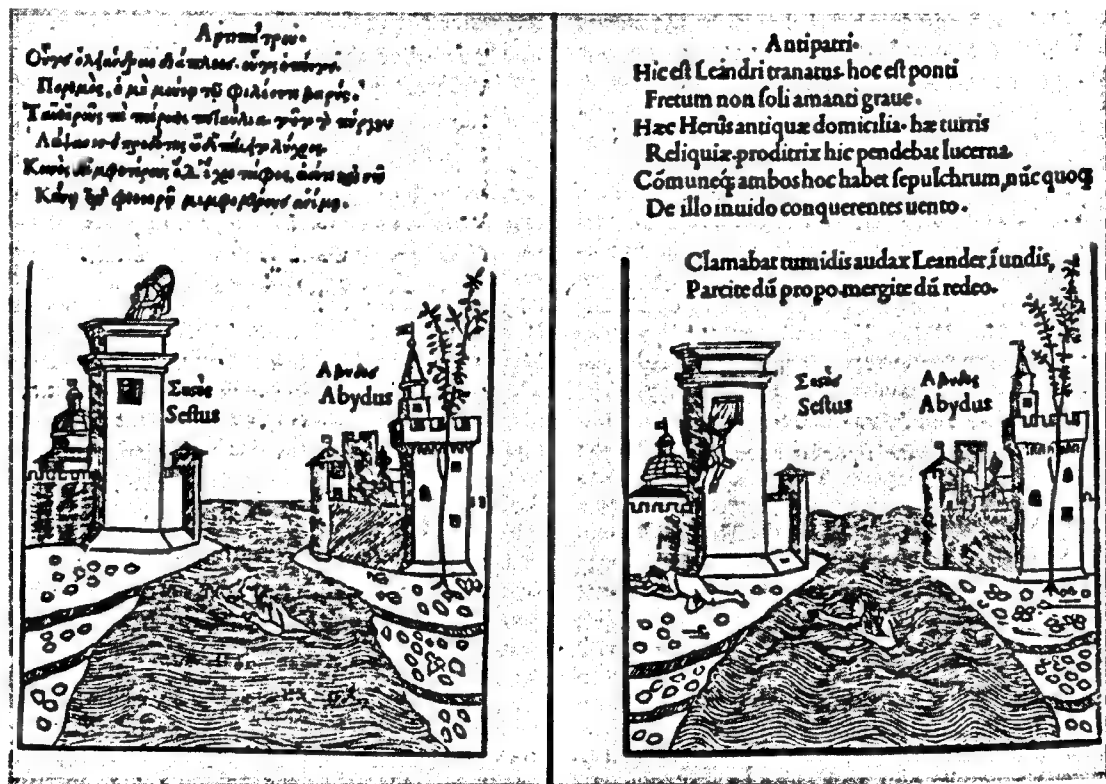


Abb. 1: Heros Freitod beim Anblick des toten Leander, Holzschnitt aus der bei Aldus Manutius gedruckten Musaios-Ausgabe, Venedig 1497.

B.3. Das 18. Jahrhundert

Die Beliebtheit des Mythos zu Beginn des 18. Jh. bezeugen und befördern indirekt zwei kritische Rezensionen: J. Hardouin erklärte ihn 1709 für eine ma. Fälschung, und von Frankreich ausgehend entbrannte ein gelehrter Philologenstreit, ob der ant. Mythos auf einer tatsächlichen Begebenheit beruhe [14. 2–12]; [11. 79]. Zu beobachten ist seit der Mitte des 17. Jh. ein Rückgang der formal an Musaios orientierten epischen H.- und L.rezeption der Renaissance zugunsten von ersten dramatischen Bearbeitungen; zu den späteren epischen Dichtungen wie J. B. von Alxingers *Hero und Leander* (1785) und den gleichnamigen engl. Versionen von J. Hunt (1819) und T. Hood (1827) vgl. [9. 42–46]. E. La Selves *Les amours infortunées de Léandre et d'Héron* (1633) und G. Gilberts *Léandre et Héro* (1667) werden zu Vorläufern musikalischer Bühnenbearbeitungen und der mit C. Badovero (*Il Leandro*, 1679) einsetzenden reichen Operntradition, der bis 1800 Brassac (1750), W. Reeve (1788), J. S. Mayr (1793), F. Paer (1794), S. Nasolini (1797) und B. A. Weber (1800) folgen. Epos, Drama und Oper bilden in ihrer den Mythos ausschreibenden und handlungsbetonenden Tendenz einen eigenen Rezeptionsstrang, von der sich die kurzen Balladen und Romanzen des 18. Jh. durch ihre jeweiligen Fokussierungen abgrenzen. Dabei gilt für alle Rezeptionszeugnisse dieser Zeit, daß aufgrund der Vielzahl an Bearbeitungen dieses Stoffes und einer stärkeren Berücksichtigung der literarischen Tradition direkte Antikerezeption nur noch schwer nachweisbar ist, zumal die namentliche Referenz an Ovid oder Musaios oft bloße Nobilitierungsfunktion hat.

Innerhalb der Romanze ist zunächst eine verstärkt parodistische Rezeption des H.- und L.mythos auffällig, wobei diese ■ der *Querelle des Anciens et des Modernes* bekannte Tendenz in der dt. Dichtung erst mit D. Schiebeler in den 1760er Jahren einsetzt. Zu dessen Mythentravestien zählt eine *Leander und Hero*-Romanze (1768), die bereits durch die Titelumstellung die veränderte Wirkungsabsicht deutlich macht und im Dienst einer Liebeswerbung des Dichters ■ seine »H.« erzählt wird, nach deren Scheitern sich der Werbende in einem Bach ertränken will. Ist der ernsthafte Stoff dort v. a. durch die Einbettung in die Rahmenerzählung ironisch gebrochen, ■ wird ■ in L.Ch.H. Hölty's zeitgleich entstandener Romanze selbst zum Thema der Satire, in der H.s Gebete an eine karten spielende Göttin unerhört bleiben. Beide Versionen arbeiten zudem mit einer Verbürgerlichung des Mythos, die F. Schiller in seiner Ballade *Hero und Leander* (1801) wieder zurücknimmt, indem ■ in der Tradition des Volkslieds von zwei »Schlössern« spricht: Schillers für den dt.sprachigen Raum wichtige Rezeption verbindet episches und dramatisches Erzählen

und setzt das Liebespaar einem ewig fließenden Schicksalsstrom aus, ■ dessen Ende H.s Freitod als »freudiges Opfer« erscheint. Schiller nennt als Grund für die heimliche Liebschaft das Romeo-und-Julia-Motiv der Elternfeindschaft, stärkt die mythol. Einbettung des Stoffes durch gelehrte, in der ant. Überlieferung fehlende Mythen [9.53] und fokussiert ganz auf H.s Erleben der schicksalhaften Nacht. In dieser Perspektive folgt er F. Hölderlin, dessen *Hero* (1788) als innerer Monolog der Protagonistin konzipiert ist. Die These, daß Schillers Ballade die literarische Vorlage für L. ■ Beethovens Klaviersonate c-moll, Op. 13 (*Sonate pathétique*) ■ dem Jahr 1798/99 gewesen sein könnte [15. 547–560], läßt sich ■ chronologischen Gründen nicht aufrechterhalten; eine mögliche Inspiration Beethovens durch den starken Rezeptionsstrang des H.- und L.mythos im 18. Jh. ist damit jedoch nicht ausgeschlossen.

B.4. Das 19. Jahrhundert

Der Mythos findet auch im 19. Jh. breite Rezeption, was nicht zuletzt an der verstärkten philologischen Beschäftigung mit Musaios lag, der – vielfach ediert, kommentiert und übersetzt [11. 58–69]; [4. 517–8] – zu einem beliebten Schulautor wurde. Innerhalb der kreativen Rezeption nimmt weiterhin das Drama einen wichtigen Platz ein, wobei Schiller und Musaios die wichtigsten Vorlagen für A. Büssels *Hero und Leandros. Ein Trauerspiel in fünf Acten* (1822) und F. Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1831) werden [9. 62–78]. Letzteres ist das wohl bedeutendste literarische Rezeptionszeugnis dieser Epoche, zumal Grillparzer verschiedene Rezeptionsstränge des Mythos zusammenführt: Anders als Büssel und Schiller geht ■ nicht von der Liebe der Protagonisten als Handlungsvoraussetzung aus, sondern widmet dem ■ Musaios bekannten Liebeswerben L.s und dem wachsenden Liebesempfinden H.s die ersten drei Akte. Dabei wird die Handlung noch stärker als bei Musaios mit Motiven des 18. Jh. stark rezipierten griech. Liebesromans angereichert, indem L. von seinem in Liebesdingen kundigen Freund Naukleros in ähnlicher Weise Hilfe erfährt wie Kleitophon von Kleinias bei Achilleus Tatios. Mit der Einführung ei- ■ Priesters als Bewacher von H., der die Lampe entfernt, greift Grillparzer auf das Volkslied zurück, und auch H.s Tod ■ Liebeschmerz steht in der ma. Tradition der Versnovelle. Auch werden beide Unbestimmtheitsstellen der Erzählung neu gefüllt: Die Liebe muß aufgrund von H.s Priesterwürde, die Ehelosigkeit gebietet, geheim bleiben, und L. überquert den Hellespont schwimmend, weil sein Boot zerstört wurde und die Fischer auf Anordnung des Priesters nicht fahren dürfen.

In der Kunst setzt sich der seit dem 17. Jh. zu beobachtende Fokus auf H. fort [7.34 Anm. 7], die anders als L. zumeist lebend und mit Lampe dargestellt wird. In diese Tradition stellt sich die Kunst der Präraffaeliten mit E. P. de Morgans *Hero Holding the Beacon for Leander* (1885), das von D. G. Rossetti kurzem Gedicht *Hero's Lamp* (1881) inspiriert sein könnte, und F. Leightons *The Last Watch of Hero* von 1887 (Manchester, City Art Gallery). Der bildlichen Trennung von H. und L. gehen zwei Abschiedsszenen voraus, die W. Etty (1827, London, Tate Gallery) und W. Turner in *The Parting of Hero and Leander* (vor 1837, London, National Gallery) ins Bild rücken. Obgleich sich Turner dabei direkt auf Musaios als Vorlage beruft und das Bild mit einer eigenen Nacherzählung des Werkes begleitet, hat die Szene keine ant. Vorlage. M. von Schwinds *Hero und Leander* (1860–1863) dagegen lehnt sich wieder ■■ den Schluß des ant. Epos an, indem ■■ – in einer allerdings völlig undramatischen Szene – H.s Blick vom Turm auf den angespülten Leichnam L.s zeigt, der friedlich ■■ schlafen scheint. Etwas später zeigt E. Kanoldt (1883, Leipzig, Kunstmuseum) H. in der Tradition des Volkslieds ■■ Strand in Erwartung des toten Geliebten.

In der Musik bleibt der Mythos ein beliebtes Thema der Oper, und das Spektrum erweitert sich mit der symphonischen Dichtung A. Catalanis (1885) und mit L. Mancinellis Kantate *Ero ■■ Leandro* (1898). F. Hensels *Hero und Leander* (1832) setzt den Stoff über eine Dichtung W. Hensels als dramatische Szene für Sopran und Orchester um [2], F. Liszts Ballade Nr. 2 h-moll (1853) könnte eine Vertonung von Schillers *Hero und Leander* sein [8.204–8].

B.5. Das 20. Jahrhundert

Die literarische und künstlerische Rezeption des Mythos läßt im 20. Jh. deutlich nach; dramatische Bearbeitungen finden sich nur noch im Zusammenhang mit der Oper, die den ant. Stoff indirekt rezipiert: E. Humperdincks Märchenoper *Königskinder* (Libretto ■■ E. Rosner, 1910) basiert auf dem Volkslied, G. Bialas' *Hero und Leander* (Libretto von E. Spieß, 1966) und G. Wembergers gleichnamiges Ballett (1963) nehmen beide Grillparzers Drama auf. Eine Verflechtung verschiedener Rezeptionsstränge findet sich im Zusammenhang mit D. Hess' *Vierter Sinfonie Hero und Leander* (2004): Der Komponist verweist selbst sowohl auf E. Kanoldts Gemälde wie auf Schiller und Hölderlin als Inspiration; anlässlich der Uraufführung erschien ein Comic von A. Feuchtenberger, die Musaios als Quelle nennt und dem Leser im Anhang eine Übersetzung mit Auszügen ■■ Ovids *Heroides* bietet (*hero + leander*, 2004). Musik, Text und Bild gehen so gattungsüberschreitend eine neue Verbindung ein,

und die unterschiedlichen Rezeptionsstränge erscheinen als bloße Variationen ein und desselben Mythos, dessen Grundstruktur, Motivik und Kernaussage von der Antike bis heute nahezu unverändert geblieben ist.

Daß zur Rezeptionsgeschichte von H. und L. jedoch nicht nur ein variierendes Fort- und Ausschreiben des Mythos gehört, sondern auch ganz wesentlich das kreative Umschreiben, zeigt für das 20. Jh. eine kleine Dichtung El Hors mit dem Titel *Hero und Leander* aus den 1910er Jahren. In bewußtem Traditionsbruch darf H. selbst Schicksal spielen, indem sie absichtlich das Licht löscht und in Erwartung des toten Liebhabers singend ■■ der Küste auf- und abgeht. In ihrer Motivation, der Angst vor einer Wiederholung der ersten Liebesnacht, spiegelt sich ein modernes Mythenverständnis, das den ant. Mythos zwar nicht länger als autoritative Richtschnur myth. Erzählens begreift, aber dennoch seine Kritik ■■ Mythos in myth. Form ausdrückt; so trägt der Mythos bei El Hor seine Negation in sich und wird gerade dadurch ■■ belebt.

→ *Pyramos und Thisbe*

Forschungsliteratur

- [1] Deutsches Volksliedarchiv (Hrsg.), *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* 1, 1935, 197–222 [2] G. EBERLE, *Eroberung des Dramatischen*. Fanny Hensels *Hero und Leander*, in: M. Helmig (Hrsg.), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy*. Das Werk, 1997, 131–138 [3] P. ELEUTERI, *Storia della tradizione manoscritta di Museo*, 1981 [4] W. ENGELMANN, *Bibliotheca Scriptorum Classicorum*, 81880 [5] H. FÄRBER, *Hero und Leander*. Musaios und die weiteren antiken Zeugnisse, 1961 [6] T. GELZER, *Musaeus*. *Hero und Leander*. Introduction, in: C. A. Trypanis/T. Gelzer (Hrsg.), *Callimachus*. *Musaeus*, 1975, 297–343 [7] A. GOLAHNY, *Rubens' Hero and Leander and Its Poetic Progeny*, in: *Yale University Art Gallery Bulletin*, 1990, 20–37 [8] J. HOROWITZ, *Claudio Arrau*. *Leben mit der Musik*, 1987 [9] M.H. JELLINEK, *Die Sage ■■ Hero und Leander in der Dichtung*, 1890 [10] A. KOSSATZ-DEISSMANN, *Hero et Leander*, in: *LIMC* 8.1, 1990, 619–623 [11] K. KOST (Hrsg.), *Musaios*. *Hero und Leander*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, 1971 [12] L. MALTEN, *Motivgeschichtliche Untersuchungen ■■ Sagenforschung III*. *Hero und Leander*, in: *RMP* 93, 1950, 65–81 [13] B. MURDOCH, *Die Bearbeitungen des Hero-und-Leander Stoffes*. Zur literarischen Ovid-Rezeption im späten Mittelalter, in: *SMed* 18, 1977, 231–247 [14] P. RUSTELHUBER, *De Herus et Leandri historia heroica*, 1863 [15] A. SCHERING, *Beethoven und die Dichtung*, 1936 [16] K. VOLK, *Hero und Leander in Ovids Doppelbriefen* (epist. 18 und 19), in: *Gymnasium* 103, 1996, 95–106 [17] E. WINKLER, *Eine mittelalterliche kirchliche Fassung der Sage ■■ Hero und Leander*, in: *Archiv* 132, 1914, 405–408.

Manuel Baumbach (Zürich)

Hippomenes s. *Atalanta*

Iason und die Argonauten

(Ἰάσων, lat. Iason, dt. Jason; Ἀργοναῦται, lat. Argonautae)

A. Mythos

I., Sohn des Aison (Enkel des Aiolos) und der Alkimedea (oder Polymede), ist der Führer der Argonauten (= A.) auf der Suche nach dem Goldenen Vlies. Sein Name wird schon im Altertum – ■■ Unrecht – ■■ ἰάομαι (*iáomai*, heilen) als »Heiler« etymologisiert. I. wird bereits von Homer (Hom. Il. 7.467–9; Hom. Od. 11.256 und 12.69 ff.) und Hesiod (Hes. theog. 992–1002) erwähnt; die wirkmächtigsten Versionen des Mythos sind jedoch die von Pindar (Pind. P. 4), Apollonios Rhodios, Ovid (Ov. met. 7.1–403; Ov. epist. 6 und 12) und später die des Valerius Flaccus (zu den zahlreichen Varianten vgl. [13.743–787] und [14.759–771]).

I. wird als Kind dem Kentauron Cheiron anvertraut, während in Iolkos sein Onkel Pelias regiert (nach Pindar als Vormund des I., nach der späteren Überlieferung als Usurpator des Thrones, der I. zu steht). Um einem Fest ■■ Ehren Poseidons beizuwohnen bzw. (bei Pindar) um sein Erbe zu beanspruchen, kommt der Herangewachsene nach Iolkos, mit nur einer Sandale beschuht. Die andere ist bei der Überquerung des Anauros im Schlamm steckengeblieben, als I. Hera in Gestalt einer alten Frau durch die Fluten trug (Apoll. Rhod. 1.8–14; 3.66–74). Da Pelias von einem Orakel vor dem Einschuhigen, dem *monosándalos*, gewarnt worden ist, schickt er seinen Neffen aus, das Goldene Vlies aus dem Lande des Aietes, Aia (später: Kolchis, heute Georgien), ■■ holen, in der Hoffnung, daß dieser dabei umkomme. Seinen Auftrag begründet Pelias mit der Behauptung, das Vlies des Widders, das dem Phrixos von seinem Schwiegersonn Aietes gestohlen wurde, müsse nach Griechenland zurückgeholt werden, um den Zorn der Götter auf die Aioliden ■■ beschwichtigen. Tatsächlich aber richtet sich der Zorn Heras allein auf Pelias; ihre Unterstützung gilt daher den A., in deren Gefolge Hera nach Iolkos gelangt und Pelias tötet.

I. baut mit Hilfe des Argos ein Schiff, das Argo genannt wird und aufgrund eines Stücks der Dodonischen Eiche im Bug sprechen kann; darauf versammelt ■■ die A., etwa 50 Helden und Göttersöhne, u. a. Tiphys, den Steuermann, Hera's Söhne Zetes und Kalais, Polyphemos, die Dioskuren Hera's Sohn und Polydeukes, Lynkeus (den scharf Sehenden), Admetos (Hera's Sohn und Admetos), Pelias' Sohn Akastos, Peleus (Vater des Achilleus) und seinen Bruder Tela-

mon, Hera's Sohn mit Hylas und Meleagros (vollständiger Katalog bei [13.752 f.]). Auf ihrer Fahrt landen die A. auf Lemnos, wo Hypsipyle nach dem Mord an den (untreuen) Männern über ein Volk von Frauen herrscht. Die A. setzen nach längerem Aufenthalt ihre Reise fort; I. läßt Hypsipyle mit zwei Söhnen (bzw. schwanger) zurück. Bei den Dolionen werden die A. gastlich empfangen; nach ihrer Abfahrt jedoch nachts an die Küste zurückgetrieben, kämpfen sie unwissentlich gegen die Gastgeber und töten den Herrscher Kyzikos. Beim folgenden Halt in Mysien wird Hylas an einer Quelle von einer verliebten Nympe auf den Grund gezogen; während Herakles und Polyphemos ihn suchen, segelt die Argo weiter. Bei den Bebrykern muß Polydeukes gegen den König Amykos im Faustkampf bestehen. Anschließend befreien die Söhne des Boreas bei Salmydessos den blinden König und Seher Phineus von den Harpyien, die seine Nahrung mit Kot beschmutzen als Strafe der Götter dafür, daß dieser ihre Geheimnisse verraten hat (ganz anders Diod. 4.43 f.). Bei den Symplegaden – Felsen, die regelmäßig zusammenschlagen und passierende Schiffe zerschmettern – schicken die A. eine Taube voraus und rudern, sobald die Felsen sich wieder öffnen, mit göttlicher Hilfe schnell hindurch; dadurch öffnen sie die Prallfelsen für immer. Auf der Ares-Insel, von der sie die angriffslustigen Vögel (Strymhaliden) vertreiben, begegnen die A. den Söhnen des Phrixos.

Als I. in Kolchis den Aietes um das Vlies bittet, fürchtet dieser aufgrund eines Orakels um seine Herrschaft und stellt dem I. unlösbare Aufgaben, die dieser jedoch mit Hilfe von dessen Tochter Hera's besteht. Sie hat sich dank der Intervention der Hera's verliebt: Von einer Salbe, dem Prometheion, beschützt, zwingt I. die erzfüßigen, feuerschnaubenden Stiere unter Joch und pflügt das Feld des Hera's. Dort sät ■■ Drachenzähne, aus denen Bewaffnete hervorsproßen, die einander jedoch töten, nachdem I. Steine unter sie geworfen hat. Anschließend muß I. den schlaflosen Drachen bekämpfen, der das Goldene Vlies bewacht. Medeias Zauberkräfte betäuben den Wächter und ermöglichen I. den Raub des Vlieses.

Auf der Flucht vor Aietes tötet Medeia ihren Bruder Apsyrtos und wirft die zerstückelte Leiche ins Meer, um die Verfolger aufzuhalten. Die Rückreise ist eine lange Irrfahrt (zu den verschiedenen Versionen vgl. [13.768–778]): Über den Istros (Donau), die Adria und den Eridanus (Po) gelangen die A. ins Land der Kelten, über den Rhodanus (Rhône) ins Mittel-

meer, wo ?Kirke sie auf Aiaia für den Mord an Apsyrtos entzündet. Weiter südlich widerstehen sie dem Lockruf der ?Sirenen dank des lautereren Gesanges des ?Orpheus , passieren mit göttlicher Hilfe die Planken und landen bei den Phaiaken (Korkyra), wo Medeia und I. heiraten, weil König Alkinoos ihren kolchischen Verfolgern versprochen hat, Medeia auszuliefern, falls sie noch nicht verheiratet sei. Von einem Sturm weit in die libysche Wüste gespült, müssen die A. ihr Schiff zwölf Tage lang auf den Schultern tragen, bis sie den See des Triton finden. Von dort aus gelangen sie nach Kreta, wo sie gegen den steinschleudernenden Koloß Talos kämpfen, und retten sich mit ?Apollos Hilfe vor einem Sturm auf die neu entstandene Insel Anaphe, um endlich nach Iolkos zurückzukehren.

I. und Medeia siedeln nach der Tötung des Pelias durch Medeia nach Korinth über, wo I. Medeia verlassen will, um die Tochter des Königs ?I heiraten, und Medeias grausame Rache erfährt: die Tötung ihrer beiden Kinder. Die Berichte über das Ende des I. sind sehr verschieden: Er wird, als er unter dem Heck der Argo ruht, von einem herabfallenden Balken erschlagen, stirbt in Korinth oder erhängt sich aus Gram.

Während die religionsgeschichtlich und ethnologisch orientierte Mythenforschung den Kern des Mythos in einer chthonischen Sage oder der Erzählung einer Initiation vermutet (vgl. [17]), gibt es auch Versuche einer philologisch-historischen Rekonstruktion des ursprünglichen Mythos [7. 1–11].

B. Rezeption

B.1. Antike

Die Figur I.s wird von der ant. Literatur konsequent demontiert, indem der Held immer mehr hinter ?Medeia zurücktritt und zu einer blassen Verräterfigur wird [8].

B.1.1. Literatur und Philosophie

Pindars poetische Version (Pind. P. 4, 462 v. Chr.) betont noch in der Tradition der älteren Versionen die heldenhaften Züge und die Schönheit des blonden I., den das Volk in Iolkos für einen Gott hält und dessen Eroberung des Vlieses als Heldentat konturiert wird, welcher weder die göttliche Hilfe noch das diplomatische Geschick des I. Abbruch tun. Dies ist Voraussetzung der Instrumentalisierung des Mythos für das Herrscherlob, da der Adressat der Ode, König Arkesilaos ?Kyrene , sein Geschlecht auf Euphamos, einen der A., zurückführt. Eine radikale Umwertung erfährt I. in Euripides' Tragödie *Medeia* (431 v. Chr.), in der er aufgrund des Liebesverrats und seiner Versuche, ihn

zu rechtfertigen, zum ersten Mal als feige (*ánandros*, »unmännlich«) charakterisiert wird. Die euripideische Version hatte auch aufgrund des Verlustes der übrigen dramatischen Fassungen des Mythos eine außerordentliche Nachwirkung.

Eine interessante Umdeutung erfährt I. sodann im hellenistischen Epos des Apollonios Rhodios (3. Jh. v. Chr.), der lange nur als Homerepigone galt. Es ist die Neugestaltung der I.figur, näherhin das durch I. verkörperte neue Konzept des Helden, das im Zentrum der aktuellen Diskussion ?I das Werk steht und seine Modernität bezeugt: Apollonios' I. gilt nicht mehr so sehr als ratloser (*améchanos*) Antiheld (immer noch bei [22]), vielmehr wird ?I von der neueren Forschung insbes. vor der Folie des »altmodischen« Helden Aietes als modern, diplomatisch und demokratisch erachtet (vgl. den Forschungsbericht [10]).

In der röm. Literatur gibt Ovid in den *Metamorphosen* eine psychologisch einfühlsame Studie der ?Medeia , in der I. deren Pflichtgefühl durch seine Bitte »mit sanfter Stimme« besiegt (Ov. met. 7,90). Zwei Briefe der *Heroides* verstärken die I.-kritische Tendenz, in denen das durch I. verursachte Leid der Medea und der Hypsipyle dargestellt wird. Die *Argonautica* des Valerius Flaccus (1. Jh. n. Chr.) gestalten I. – der im übrigen durch seine Freundschaft zu ?Herakles aufgewertet wird – wieder positiver: Die Fahrt der A. wird als Teil des göttlichen Weltenplans dargestellt und erschließt nicht nur die Meere, sondern bewirkt auch die *translatio imperii* von Asien auf Griechenland, die ihrerseits Krieg und Leid zur Folge hat. Die Fahrt der A. wird so aufgrund ihrer strukturellen Uneinheitlichkeit zur Folie einer als chaotisch erfahrenen Welt, zum myth. Exemplum der Gegenwart des röm. Imperiums, das ?I ermöglicht, auch den behaupteten Weltenplan zu hinterfragen.

Bereits die ant. Mythenkritik versuchte, die märchenhaften Elemente zu erklären; ?I vermutete man im Vlies ein primitives Instrument zum Goldschürfen. Der symbolische Gehalt der Expedition wurde in der Geschichte der Kolonisierung und des Handels verortet, die, als Transgression negativ aufgefaßt, den Grund allen Leids und das Ende des Goldenen Zeitalters markiert [17. 233]. Wichtig ist auch die politische Instrumentalisierung des I. als Stadtgründer zur Legitimation unzähliger griech. Kolonien ([13. 786f.] mit Belegstellen).

B.1.2. Bildende Kunst

I. repräsentiert keinen festen Typus, der der Ikonographie eindeutige Zuschreibungen erlaubte. Das zeigt beispielsweise die Diskussion um den *Monosandalas* (Nr. 710, Paris, Louvre), bei dem ?I sich jedoch nicht um I., sondern um einen Athleten handelt, der

die Sandale zubindet. Andererseits konnte der *Ares Ludovisi* (ca. 320 v. Chr., Rom, Thermenmuseum) unlängst als I. identifiziert werden [12]. Doch in der Regel wird I. nackt oder als Reisender mit Mantel und Hut (dem Petasos) dargestellt, meist jugendlich, nur selten bärtig. Im Unterschied zur literarischen Gestaltung überwiegt in der künstlerischen Darstellung die positive Wertung I.s als Held, selbst in den Darstellungen, in denen I. die Rache übende und sodann fliehende ?Medeia bedroht.

A.- bzw. I.darstellungen sind seit dem 7. Jh. v. Chr. nachweisbar. Auf frühen korinthischen Vasen und auf etruskischen Spiegeln findet sich eine Szene, die keine literarische Entsprechung hat: I. wird von einer Schlange ausgespioniert (vgl. die Kylix des Duris, um 480/70 v. Chr., Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco). Häufiger als in der attischen Kunst ist I. auf süditalischen Vasen ab dem 5. Jh. v. Chr. ?I wie auch in der etruskischen Kunst dargestellt. V.a. die Szene des Raubes des Vlieses wird bis ins 4. Jh. n. Chr. gewählt: Das Zentrum des Bildes beherrscht ein Baum, um den sich eine Schlange windet, meistens von den Protagonisten, dem angreifenden oder abwartenden I. und ?Medeia mit einer Salbendose, flankiert [19. Nr. 37 und 38]. Im Rom der Kaiserzeit werden bevorzugt zyklische, also narrative Darstellungen der Ereignisse in Kolchis oder in Korinth für Sarkophage gewählt. Ein beliebtes Bildthema ist der Kampf gegen Drachen und Stiere, aber auch Szenen der Expedition, wie der Bau der Argo, die Episoden bei den Bebrykern und bei Phineus, die Hochzeit von I. und Medea und die Talos-Episode (vgl. [4]; eine umfassende Untersuchung bietet [23]).

B.2. Spätantike und Mittelalter

Im MA bleibt I. der Verräter in der Liebe, erfährt jedoch gleichzeitig eine Aufwertung seiner kriegerischen Qualitäten, die ihn zum exemplarischen Ritter machen.

B.2.1. Literatur

In der Spätantike verknüpft Dares Phrygius (wohl 6. Jh. n. Chr.) in seiner *Historia de excidio belli Troiani* den Mythos mit dem Trojanischen Krieg. Durch den Halt der A. bei Troja (nach Diod. 4,42), dessen König Laomedon den A. auf beleidigende Weise den Zutritt zur Stadt verwehrt, wird der spätere Überfall des ?Herakles und letztlich der Raub der ?Helena motiviert. So wird die Fahrt der A. zum aitiologischen Prolog des Trojanischen Krieges, eine Lesart, die ?I einflußreich wird, daß sie im MA einen von drei Strängen der Überlieferung des Mythos bildet (zur komplexen Rezeptionsgeschichte vgl. [24. 66–69]; vgl. [6] speziell ?I

den span. Versionen; [3] ?I weiteren Beispielen der frz. Rezeption). Der wichtigste Vertreter dieser Tradition ist Benoît de Sainte-Maure aus dem Umfeld des anglonormannischen Hofes von Henri II; ?I kombiniert die Version des Dares mit der *Historia* des Dictys Cretensis und amplifiziert sie ?I *Roman de Troie* (um 1165), dem längsten der *romans antiques*. Die I.episode kündigt innerhalb des Romans eine dunkle Zeit der Kriege zwischen Völkern an; v.a. aber erhält sie eine ideologische Funktion als eines der vier Paradigmen der Liebe, die im Roman vorgeführt werden. I. erscheint aufgrund dieser paradigmatischen Funktion nicht als Verräter in der Liebe, sondern als vollendeter Ritter, sein Liebesverrat als gerechte Bestrafung Médées für den Verrat an ihrer Familie. Benoîts Werk ist zugleich ein erster Schritt zur kompositorischen Verselbständigung der I.-Episode gegenüber dem Trojateil [24. 7]. Bis zum Ende des 13. Jh. dominiert demgemäß die Figur des I. gegenüber der der ?Medeia [2. 495–462]; I.s Fahrt gilt als Beispiel eines gefährlichen und mutigen Unternehmens.

Der zweite, auf Ovid rekurrierende Strang der Überlieferung bewertet I. im Lichte der neuen Liebesauffassung. So wird I. schon im *Roman de la Rose* (1275–1280) als »fälsch« und »Verräter« (»desloiaus«, v. 13256) bezeichnet. In Dantes *La Divina Commedia* befindet er sich unter den Kupplern und Verführern im ersten Graben (Malebolge), dem achten Höllenkreis. Grund seiner Bestrafung ist das Verlassen der »Isifile«, aber auch der Verrat an Medea. Die christl. perspektivierte Verurteilung I.s steht neben der bewundernden Anerkennung seiner Taten, ohne daß beide Aspekte miteinander verrechnet werden. Den Ruhm I.s faßt Dante in einer der schwierigsten Terzinen in ?Poseidons Erstaunen über den unerhörten Anblick der Argo (zur Geschichte dieses Motivs vgl. [5]). I. erscheint im *Ovide moralisé* wiederum als perfekter Ritter, »Mes moult petite leauté/Ot vers amours en ?I aäge« (7,32f.; »Aber sehr wenig Treue/besaß ?I in der Liebe zu seiner Zeit«). Die eingeschobenen Allegorien interpretieren die Geschichte hingegen im heilsgeschichtlichen Sinn, so daß I. Christus präfiguriert, das Vlies und (die blonde) Medea die Inkarnation und der Drache den Teufel. Dabei spielt »Jhesus, salus et medecine« auf die vermeintliche Etymologie des Namens I. an (s. o. A.). Die positive allegorische Deutung blendet später die ovidische Variante ?I . So wird in Ph. Boutons *Poeme sur ?Toison d'or* (um 1453) I. als Körper, Herakles als Seele des Herrschers aufgefaßt, das Vlies als seine Ehre.

Der dritte, mythogr. Strang tradiert den Mythos von Hyginus (Hyg. fab. 12–27) bis zu den vatikanischen Mythographen als lexikonartige Sammlung ohne Sinngebung. Erst in der Frühen Nz. und angesichts des neuen Interesses am Individuum konnte I.

als Held wieder stärker in den Vordergrund treten, wie in Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* (13,26), wo die märchenhaften Züge euhemeristisch gedeutet werden, so daß die Ereignisse in Kolchis als historische Eroberung erklärt werden und I. zum Zivilisationsstifter wird.

Am Ende der Entwicklung des Mythos im MA steht R. Lefèvres *Histoire de Jason* (um 1460, [24]); sie vereint die drei Stränge zu einer Biographie des I., die ganz im Zeichen der ritterlichen Ideale von Ehre, Suche und Abenteuer steht. Hier erweisen sich gerade die märchenhaften und phantastischen Züge des Mythos als attraktiv für die Ritterepik: Nach I.s Entwicklung zum vollkommenen Ritter in Turnieren, im Kampf gegen betrunkene Kentaurer und in der Rettung der Königin Mirro, deren Herz er nach Mißverständnis, Flucht und Seeabenteuern gewinnt, zieht der Held aus, das Goldene Vlies zu erobern. Eine starke apologetische Tendenz zeigt sich im Stellenwert der Ehre, denn I., seiner Mirro treu ergeben, verspricht Ysiphile nicht die Ehe und kann von Médée nur mit Hilfe eines Liebeszaubers gewonnen werden. Überhaupt wird diese als grausame Zauberin gezeichnet, die ihren Bruder tötet, ihre Rivalinnen vernichtet und Peleus aus eigenem Antrieb ermordet, so daß I. sie rechtmäßig verstößt. Am Ende versöhnt er sich jedoch in christl. Vorbildlichkeit mit der im Wald in bitterer Armut Lebenden. Das trotz seines zeitgenössischen Erfolgs heute wenig bekannte Werk charakterisiert die Rückholung des Vlieses in einer euhemeristischen Digression als göttliche Sendung (so daß Médées Rolle auf die einer Hüterin des Schlüssels reduziert ist), vergleichbar mit der Suche nach dem Gral.

Wichtig ist der Kontext des Werks, dessen Auftraggeber, Herzog Philippe le Bon von Burgund, den traditionellen I.kult des Hofes auf die Spitze treibt. Mit der Gründung des Ritterordens Goldenen Vlies am 10.1.1430 legitimiert er den Versuch einer Erneuerung des Rittertums vor dem Hintergrund des Konflikts mit dem Osmanischen Reich durch den expliziten Bezug auf den myth. Helden, den er seinerseits zum paradigmatischen Kreuzritter macht; das Vlies wird zum Symbol für Jerusalem. Dadurch gehört I. zu den wichtigsten mythol. Figuren dieser Zeit. Auch die zeitweiligen Versuche der Kirche, I. durch Gideon zu ersetzen, vermögen die Verehrung I.s im burgundischen Hof nicht zu schmälern: Beim Fasnenbankett von Lille (1454) wird der Aufruf zum Kreuzzug durch den Herzog mit drei *entremetz*, die die Fahrt der A. inszenieren, unterstützt [6. 85–108]. Der Ritterorden vom Goldenen Vlies wird später in span. Hof unter Karl V. zusammen mit dem burgundischem Hofzeremoniell übernommen und spielt bis zur Zeit Napoleons eine große Rolle in Europa (zahlreiche Illustrationen in [15], vgl. auch [3]).

B.2.2. Bildende Kunst

Die Bedeutung des I. und der A. für die ma. Kunst ist gering, abgesehen von Handschriftenillustrationen, in denen die A. anachronistisch (parallel zur Behandlung in der Literatur) als Ritter dargestellt werden. Diese Lücke dürfte eher auf das Fehlen einer eindeutigen ant. Ikonographie als nur auf die Kritik der heidnischen Mythol. zurückgehen – eine kunstwiss. Untersuchung des Mythos im MA ist bislang ein Desiderat geblieben.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Trotz des verstärkten Rekurses auf die ant. Mythol. spielt I. in der Frühen Nz. lediglich eine untergeordnete Rolle; die Petrarkisten ignorieren ihn, und nur der *Pléiade*-Dichter P. de Ronsard benutzt die A.sage als Rahmenhandlung in seiner Elegie *L'Orphée* (1563): Als Verräter in der Liebe ist I. mit der alles beherrschenden Liebeskonzeption der Zeit nicht vereinbar. Voraussetzung einer verstärkten Rezeption des Mythos in der span. Barockdichtung und im Drama des *Siglo de oro* ist daher die Ausblendung der ovidischen Tradition und die Konzentration auf das Thema der Reise und des Vlieses. Lope de Vega stellt in seinem Sonett *De Jasón* (Sonett 84 der *Rimas*, 1602/04) v. a. die Rolle der Fahrt, die Überwindung des Meeres heraus. In einem frühen, sehr lyrischen Auto sacramental von P. Calderon de la Barca, *El divino Jasón* (vor 1630), wird der Mythos erneut über die Etymologie als »Heiler« mit der allegorischen Deutung des I. als Christus verbunden, dessen Rettung der Menschheit (Medeia) mit dem Sieg über die *Idolatria* (den Drachen) in der Eucharistie gefeiert wird. Der Mythos wird hier auf die für den allegorischen Sinn notwendigen Bestandteile, die Fahrt selbst und die Eroberung des Vlieses, konzentriert. Die Bedeutung des I.themas in Spanien wird durch ein weiteres I.stück aus Lope de Vegas Feder bestätigt. Eine Verbindung zum erwähnten I.kult des burgundischen Hofes ist plausibel; die Erforschung der Bedeutung des Mythos für die span. Literatur bleibt ein Desiderat [6. VII].

Am Ende des elisabethanischen Zeitalters rezipiert Th. Heywood in seiner Tragödie *The Brazen Age* (1609) den Mythos in einer kulturpessimistischen Weise: Das Stück schildert die kolchischen Ereignisse als Prolog zum verderbenbringenden Trojanischen Krieg, der mittels der Figur Homers, die den Prolog kommentiert, mit der (schon ant.) Deutung des Vlieses als Alchimistenhandbuch und darüber mit der Gier nach Gold verbunden wird. Dramatische Bearbeitungen des I.mythos sind in dieser theaterbesessenen Zeit – gerade im Vergleich mit Medeiaversionen – auffällig

selten, was sicher auch daran liegt, daß sich I. als Verräter in der Liebe wenig mit der Privilegierung der Liebesthematik verträgt. Dies unterstreicht in der gerade beginnenden frz. Klassik 1660 P. Corneilles Tragödie *La conquête de la Toison d'or*, ein für den Autor eher untypisches Prunk- und Ausstattungstück, das zur Hochzeit des Königs mit immensem Pomp inszeniert und ganz auf die spektakuläre Wirkung der ingeniosen Bühnenbilder ausgerichtet, den Mythos im Sinne der Ehr- und Liebeskonzeption der Klassik aktualisiert: Aietes ist Jason verpflichtet, weil dieser ihn vor dem Angriff des Persès gerettet hat. Weil er aber auf Wunsch der A. um das Vlies anstatt um die Hand der Médée bittet und zudem deren Eifersucht durch die Ankunft der Hypsipyle geschürt wird, kann Corneille I. als Mann zwischen zwei Frauen in Szene setzen, deren unterschiedliche Antwort auf die Liebe und ihr eigenes Begehren ein regelrechtes Eifersuchtsduett provoziert. Jason erscheint als seine Wirkung kühl kalkulierender Hofmann, der auf Hypsipyloes Liebesbeteuerung mit Fatalismus antwortet: »Um meine Eroberung zu machen, muß ich mich selbst geben« (*Pour faire ma conquête, il faut que je me donne*, v. 1213). Der vom Autor untergründig demontierte Held kann in einem simulierten Akt der Unterwerfung Médées Herz und das Vlies erobern, so daß das Stück trotz finaler Doppelhochzeit auf die korinthische Medeatragödie verweisen scheint.

Eine entheroisierende Parodie stellt *Arlequin Jason* (1684) von A. de Fatouville dar, die dieser für das *Théâtre Italien* verfaßte, den großen Rivalen der *Comédie Française*, und genau zum Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Tragödie Corneilles 1683. Médée verwandelt I. in Harlekin, um ihre Rivalin Ipsiphile davon abzuschrecken, den burlesken *inconstant* zu lieben. Der sozio-ökonomische Wandel der Gesellschaft zeigt sich in einer Neuerung: Bei Fatouville ist die Eroberung des Vlieses das Ergebnis zäher Verhandlungen über die Klauseln des Eheversprechens, das Harlequin-I. seiner Médée geben muß. Eine Entmythisierung ist auch J. Swifts despektierlich-komisches Gedicht *M. Jason Hassard, a Woolen-Draper in Dublin, Put up the Sign of the Golden Fleece and Desired a Motto in Verse* (um 1720), das die Distanz zwischen dem ant. Heros und dem pragmatischen Wollhändler Jason, die nur das Schafsfell metonymisch verbindet, einer Miniaturtravestie nutzt, in der die Pointe die Ehefrau zum diesmal nicht gezähmten – »wachsamen Drachen« macht. Aufgrund der »mala fama« (des schlechten Rufes) I.s wird der Mythos im 18. Jh. ansonsten kaum rezipiert und auch nicht politisch instrumentalisiert. Als einziges literarisches Beispiel für eine klassizistische Rezeption des A.mythos kann J. H. Voss' *Orfeus der Argonaut* (1795) genannt werden.

B.3.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Frühen Nz. erhält I. zumeist heroische Züge; der Liebesverrat findet – wie schon in der ant. Kunst – keine Erwähnung. Ein Beispiel für die Behandlung zu Beginn der Renaissance bietet die Bronzetür von (Alt-)St. Peter in Rom, die Filarete 1445 fertigstellt. I. zielt neben zahlreichen anderen mythol. Gestalten den mit Akanthusranken geschmückten Türrahmen, der die christl. Bilder einfaßt. Im rechten Rahmenstreifen des linken Türflügels findet man den jugendlichen I., der einen Stier zähmt, dem Drachen einen Trunk gibt (während zwei andere A. ihr Erschrecken manifestieren) und gegen ihn kämpft. Mit dieser Betonung der Eroberung des Vlieses wird I. neben Herakles, Europa oder Romulus und Remus als Teil der ant. Geschichte für das Christentum vereinnahmt: Er wird figural innerhalb des Weltenplanes gedeutet, um die röm. Kirche als Telos der gesamten röm. Geschichte zu erweisen und den Primat des Papstes zu unterstreichen.

Der epischen Gestaltung in der Literatur entsprechend findet man häufiger zyklisch angelegte Werke, von dem Bilderzyklus des Ercole de' Roberti (um 1496, Padua, Museo Civico; London, Lady Houston Boswall Collection; Paris, Musée des Arts Décoratifs u. a.) bis zu einer von J.-F. de Troy entworfenen Teppichserie in galanter und bereits empfindsamer Manier (1742–1746, Paris, Musée du Louvre; Toulouse, Musée des Augustins; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Bes. hervorzuheben ist der schon manieristische Zyklus von 18 Fresken, mit dem die Carracci die *Sala di Giasone* des Palazzo Fava (1583/84) in Bologna schmücken. Sie schaffen – für die Gegenreform typisch – ein narratives Fresko, das allerdings die sehr akademischen Bologneser Kollegen durch die Natürlichkeit und den Realismus der Darstellung skandalisierte [20], dies insbes. durch das 16. Fresko, das eine nackte und nachdenkliche Medeia zeigt und als erster moderner Akt angesehen werden kann [11]. Hauptfigur ist aber I., denn die dargestellten Ereignisse umfassen den Mythos von Pelias' Unrecht bis zu dessen Tod, wohingegen die Ereignisse von Korinth ausgespart sind, daß die Geschichte als Heldenbiographie behandelt wird. Die heroischen Züge betont auch eine Bronzestatue (1545–1555, Florenz, Museo Nazionale) von B. Bandinelli, die I. als Jüngling in recht akademischer Siegerpose zeigt, das Vlies lässig in der Rechten haltend.

In der Emblemik sind I. und die A. beliebte Themen. Die Ankunft I.s in Kolchis (mit Baum und darum gewundenem Drachen im Vordergrund) symbolisiert in S. de Covarrubias Orozcos *Emblemas morales* (1610) das eitle Streben nach Reichtum [21. 1637 f.], I. mit Aphrodite bei N. Reusner (Embl. 3,17) die

verderbenbringende Liebe, wobei die Subscriptio auf den Vogel Wendehals weist, ant. Symbol des Liebeszaubers. Andererseits illustriert I. bei ihm auch das Motto »Vernunftlose Stärke ist eitel« (Embl. 1,28; [21.1639]), weil ■ den Drachen betäubt und nicht einfach tötet. Was die A. betrifft, so stehen sie bei H. Sperling um 1740 für Wagemut [21.1634]. Polemisch ist nur Th. de Bèze, der in seinen *Icones* (1580) Christus über das Goldene Vlies stellt, das die »lügnerischen Dichter« besungen haben [21.1633].

Auch im 17. Jh. überwiegen die Darstellungen von I.s Heroismus, wie ein Gemälde von E. Quellinus (1631, Madrid, Museo del Prado) zeigt, das den Raub des Vlieses ohne Medeia darstellt. Am frz. Hof wird I. positiv gezeichnet, wobei die negativen Konnotationen so stark ausgeblendet werden, daß I. und Medeia 1676 von R.A. Houasse im Salon de Vénus in Versailles als paradigmatisches Liebespaar abgebildet werden können. In der Ikonographie des Königs wird dem I. v.a. aufgrund der Tatsache, daß ■ »nur« ein Mensch ist, der Gott \neq Apollon vorgezogen.

A.J. Carstens beginnt 1798 eine Serie von 24 Zeichnungen, die die Reise der A. darstellen. Dies hat Einfluß auf die nordische Kolonie in Rom und auf B. Thorvaldsen, der 1803–1828 eine neoklassizistische, ganz auf die Jugend konzentrierte Marmorstatue des Heros schafft (Kopenhagen, Thorvaldsen Museum): I. steht in lässiger Siegerpose, nur mit dem Helm bekleidet, die Lanze geschultert und das Vlies über dem Arm, und blickt selbstbewußt über die linke Schulter.

B.3.3. Musik

Am Anfang der Erfolgsgeschichte des Mythos in der Oper steht *Giasone* (1649) von P.F. Cavalli (Libretto: G.A. Cicognini), die Oper, die in ganz Italien im 17. Jh. die längstwährende Popularität genoß. Sie ist das perfekte Beispiel für die neue Form des Monteverdi-Schülers Cavalli, der im Gegensatz ■ den »akademischen« Vorläufern komplexe und dramatische Handlungen bevorzugt und das Rezitativ endgültig von der Arie trennt. In *Giasone* inszeniert er wie später Corneille die Ereignisse in Kolchis als Dreiecksgeschichte. I. erfährt \neq Medeias Unterstützung hier in einer eindrucksvollen Beschwörungsszene »Dell'antro magico«, einem Paradebeispiel für den Gebrauch der intensiven fünfsilbigen *sdruccioli*, während Hypsipyle an der Mündung der Donau verzweifelt auf ihn wartet. Als I. dort mit dem geraubten Vlies und Medeia auftaucht und Hypsipyle ihn an sein Eheversprechen erinnert, beschließt er, sie durch seinen Diener töten zu lassen. Als aufgrund einer Verwechslung jedoch Medeia ins Meer gestoßen und von einem früheren Verehrer, Egeo (Aigeus), gerettet wird, beschließt diese, nicht I., sondern Egeo ■ heiraten; I. ehelicht

Hypsipyle. Das Libretto konzentriert sich also dramatisch wirkungsvoll auf die Ereignisse in Kolchis und ermöglicht der Musik den Ausdruck großer Gefühle, während die Eroberung des Vlieses zur Nebensache wird – gleichsam als komplementäre Version zu den Medeafassungen.

Den Erfolg zeigt nicht nur die Flut von Isifile-Opern, sondern auch die Verbreitung des I.themas in ganz Europa, von der dt. Barockoper mit J.S. Küser (1692; Libretto: F.Ch. Bressand) und G.C. Schürmann (1707; Libretto: F. Parisetti) über den in Wien äußerst prominenten A. Draghi (1682; Libretto: N. Minato) bis zu J.-B. Lullys Lieblingsschüler P. Colasse, der 1696 nach einem Libretto von J.B. Rousseau *Jason*, ■ *La Toison d'or* komponiert.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

F. Grillparzer interpretiert das Goldene Vlies in seiner gleichnamigen Dramentrilogie (1821) vor dem Hintergrund des Biedermeier als Zeichen des »mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen« (Tagebuch 1822), das vom Verbrechen des Aietes ■ Phrixos bis zur maßlosen Rache der \neq Medeia dem Besitzer stets Unheil bringt und das Scheitern des apollinischen Humanitätsideals illustriert. Der »glänzende Held« des Mittelteils *Die Argonauten*, den der Autor sich wie eine griech. Statue vorstellt, erscheint in der Besessenheit seines Tuns wenig heldenhaft.

Während V. de Laprade die Fahrt in seiner Ode *Les Argonautes* (1843) noch als mutige Eroberung der »Seeleute der Zukunft« betrachtet, deren Unternehmen dadurch ethisch gerechtfertigt ist, daß das Vlies als Raub des »Tyrannen ■ Kolchis« erscheint, das brüderlich geteilt werden soll, konzentrieren sich die Autoren ab der Mitte des Jh. stärker auf den Menschen: Der Architekt, Künstler und Autor W. Morris konturiert in seinem Versepos *The Life and Death of Jason* (1867) I. als romantischen zerrissenen Helden, der bezeichnenderweise nicht \neq Hera über den Fluß trägt, sondern von ihr getragen wird. Medeia und I. verbindet eine Liebe auf den ersten Blick, die keiner Verhandlungen bedarf. Fehler des Helden ist es, Jahre später diese Liebe zu verraten. Tragisch wird I. dadurch, daß ■ im Moment des Entschlusses zum Neubeginn von der Argo, seinem Schiff, erschlagen wird. Wie im MA ist auch dieser Versuch der Rehabilitierung dadurch gekennzeichnet, daß die I.biographie das eigentlich geplante Werk überwuchert.

Gegen Ende des 19. Jh. benutzen mehrere realistische Romane den Mythos als symbolische Struktur mit kritischer Tendenz, so etwa der Däne V. Topsøe in *Jason med det gyldne skind* (1875), der die Chimäre der romantischen Liebe demaskiert, oder die Polin E. Or-

zeskowa, die in ihrem Roman *Argonauci* (1899) die Jagd eines Großindustriellen nach Geld als sinnlos und leidbringend entlarvt. I. wird zum nicht mehr heroischen, sondern verblendeten Industrieritter. Parallelen ergeben sich zur Ethnologie der Zeit: B. Malinowski, ein Schüler J.G. Frazers, gibt seinen Feldforschungen über die Inselbewohner der Trobriand-Gruppe den Titel *Argonauts of the Western Pacific* (1922) und führt damit deren Kula-Ringtausch auf das myth. Muster zurück (vgl. [9]). Den Ansatz Frazers wendet seine Schülerin J.R. Bacon auf den A.mythos selbst an, für den sie eine Eroberungsfahrt mit dem Ziel, einen Goldschatz zu rauben, als historischen Kern vermutet [1].

Eine herausragende und sehr positive Rolle spielt der A.mythos für die Symbolisten. In Frankreich inspiriert G. Moreau mit seinem Gemälde *Jason* (1865, Paris, Musée d'Orsay; ■ seinem Medeiabild s.u. B.4.2.) J.-M. de Hérédia zu einer poetischen Paraphrase: Sein Sonett *Jason et Médée* zelebriert die magische Stimmung des Moments des Sieges, endet aber mit einem unheilvollen Blick auf Médée. Später bezeichnen sich die russ. Symbolisten als »A.« und aktualisieren die Mythen in Visionen von Rittertum und Sonnenkult, wohl auch, weil Kolchis in Georgien lag. Einer von ihnen, A. Belyj, schafft 1904 in der Erzählung *Argonavty* eine Traumvision der Suche des Ordens der A. nach dem Heil der Menschheit, der Überwindung der Vergänglichkeit, die in der (tragischen und todbringenden) Fahrt zur Sonne gipfelt; der Synkretismus der Künste zeigt sich in der leitmotivischen Verwendung von Bildern des Sonnenuntergangs, die in einer kubistischen Technik Zeit und Ewigkeit verwischen. Dem antwortet A. Blok mit seinem Gedicht *Our Argo*; V. Bryúsov dichtet über *Orfej i Argonavty*. I. wird ■ zur Figur des Visionärs, nach dessen legendärem Ziel die literarische und künstlerische Zeitschrift *Zolotoe Runo* (Das Goldene Vlies; erschienen 1906–1909) benannt wird, und der die literarische Monatsschrift *Die Argonauten* (1914–21) von E. Blass inspiriert, in der laut Vorwort zum ersten Heft »der Sänger wie der Vernünftige Sprechende, der Späher wie der Schönheit Ahnende vereinigt sind zu tugendhafter Fahrt«.

Eine genau gegenläufige Wertung erfährt der Mythos unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs bei A. Savinio in *La partenza dell'Argonauta* aus dem *Hermaphrodito* (1918), in dem ■ die Reise eines ital. Soldaten an die griech. Front beschreibt. Die Verbindung zum Mythos liefert nicht ■ das Reisemotiv, sondern v.a. die kritische Auseinandersetzung mit dem Gewalt und Vernichtung ankündigenden Ziel. Der Rekurs auf den Mythos dient hier aber zugleich auch der literarischen Auseinandersetzung mit dem Futurismus.

In den 1930er Jahren beginnt ein neuer Abschnitt der Rezeption, in dem die menschliche Existenz des Helden, sein Menschsein in allen Varianten durchgespielt wird, wodurch das Thema der existentiellen Krise, der Lebensfahrt und der Selbstverwirklichung in den Vordergrund rückt. G. Seferis vergleicht in seinem Gedicht *Argonavtes* von 1935 den Existenzkampf des griech. Volkes mit der Fahrt der A., zugleich Metapher des Kampfes der Seele. E. Langgässer verleiht ihrer *Märkischen Argonautenfahrt* (1950), die eine bunte Reisegemeinschaft durch das chaotische und entmenslichte Nachkriegsdeutschland zum Kloster Anastasiendorf führt, bis in Details Züge der Fahrt der A., die hier als Suche nach Erlösung in allen Virtualitäten durchgespielt wird und die Figuren sich selbst finden läßt.

Eine direktere Aktualisierung des Mythos findet man in C. Pavese's Dialog *Gli Argonauti* ■ den *Dialoghi con Leuco* (1947), der I. ■ Symbol der allgemein menschlichen (bzw. männlichen) Tragik macht: Der gealterte und desillusionierte I. gibt zu, »damals« zu jung gewesen zu sein, und bedauert Medeias Schicksal. So wird er zur archetypischen Verkörperung der schicksalhaften Enttäuschung des Mannes, nicht neben einer Göttin zu liegen, mithin seiner verzweifelten Suche nach Überwindung der Vergänglichkeit. Das Ende dieser Suche gestaltet A. Seghers in ihrer Erzählung *Das Argonautenschiff* (1948) als den Moment, in dem I. seinen Tod akzeptiert. Der dank des Vlieses ewig junge I., der dem ewig-gleichen Schicksal der Menschen, ihrem Glauben an Vorbestimmung oder Zufall gegenüber abgeklärt ist, erinnert sich im heiligen Hain unter dem Wrack der Argo liegend ■ sein Leben und läßt sich von einem Wrackteil erschlagen. I., der lebende Archetyp, beleuchtet in dieser Provokation des sozialistischen Literaturbetriebs die myth. Grundstruktur des Lebens.

Unter den vielen modernen Gedichten ist P. Celans *Und mit dem Buch aus Tarussa* aus der *Niemandsrose* (1963) hervorzuheben, das der russ. Dichterin M. Zwetajewa gewidmet ist. Die in der Sammlung zentralen Motive der Wanderschaft, des Exils und des Sterns verknüpft Celan über eine subtile Isotopie mit dem Mythos der A. Die Fremde wird dabei auch mit dem Ringen um ein neues Dichten verknüpft, das als Meridian die verschiedenen Literaturen auf eine Linie bringt. So erscheint das Ziel »Kolchis« als utopischer Ort im Osten.

M.L. Kaschnitz, die den Mythos oft bearbeitet, deutet im Gedicht *Argonauten* (1949–1952) die Fahrt der A. noch positiv als menschlichen Antrieb, »zu wandern und zu wagen« (v. 5), das Vlies aus dem Zugriff des Bösen ■ befreien. Im Hörspiel *Jasons letzte Nacht* von 1962 kombiniert sie dagegen die Ergründung der menschlichen Existenz und den Tod I.s: Im

Zentrum der müden Lebensbeichte, einem Gespräch mit der Argo, steht I.s Versuch der Rechtfertigung seines Liebesverrats und des Krieges, den jedoch ein herabfallendes Wrackteil beendet, welches ihn erschlägt, als er einen Neuanfang wagen will.

Auch A. Carpentier strukturiert die Lebensbeichte des Ch. Columbus in seinem Roman *El arpa y la sombra* (1979) mit Hilfe des I.mythos und charakterisiert die Figur des Seefahrers durch kurze Rekurse auf den Mythos indirekt als besessenen Suchenden und letztendlich zum Scheitern Verurteilten. Am Ende ist es die Ähnlichkeit mit Tiphys, dem in der Fremde begrabenen Steuermann, die den durch das moderne Rom irdenden Schatten des Columbus Ruhe finden läßt (vgl. [16]).

Neben den zahlreichen Deutungen des Mythos auf individuell-psychologischer Ebene schafft H. Müller mit dem Triptychon *Verkommenes Ufer Medeamate-*



Abb. 1: Gustave Moreau, Jason, Öl auf Leinwand, 1865. Paris, Musée d'Orsay.

rial Landschaft mit Argonauten (1982) eine Version, die die Fahrt der A. (die in den beiden äußeren Teilen assoziativ in Bildern und Wortfetzen evokiert wird) als Mythos der Kolonisierung begreift, mit dem der Autor sich polemisch auseinandersetzt, indem er die Expedition wie A. Kluge und O. Negt [18] als aufklärerische und ihren Objekten gegenüber aggressive Grenzüberschreitung begreift. Er inszeniert das Leiden der Opfer, indem er es auf den Kampf der Geschlechter pointiert: Der weiblichen Stimme Medeas aus dem Mittelstück, die sich, ihr Leiden und die befreiende Tat im Monolog präsentiert, stehen die kaum zuzuordnenden männlichen Stimmen der Aggressoren im 1. und 3. Teil gegenüber.

In der Postmoderne wird erneut die Fahrt des I. als existentielle Suche gedeutet und als Strukturelement, ja Matrix verwendet. Der Roman *Katt* (1988) von S. Schütz benutzt den deutlich aufgerufenen Mythos als Folie für die größtenteils durch die nachträgliche Lektüre des eigenen Tagebuchs reflektierte absurde Metamorphose des DDR-Autors in der Schreibkrise, der sich auf der Suche nach oder auf der Flucht vor der oberflächlichen Lebensweise des Westens in einer Vogel verwandelt, um endlich in einer apokalyptischen Vision eine neue Art zu gründen. Mit I., den das Tagebuch mehrfach nennt, verbindet den Protagonisten v. a. die Tatsache, daß mehrere Lemnierinnen von ihm Besitz zu ergreifen versuchen. H. Krausser benutzt in seiner Erzählung *Jason* (1990) die Fahrt als Lesart seines Protagonisten, der sich für die Suche nach dem Goldenen Vlies dem gemeinsamen Selbstmord mit einem Freund entzieht, um dann in einer physischen und psychischen Irrfahrt eine Spur der Verwüstung zu hinterlassen, die auch die Zwangseinschließung in eine psychiatrische Klinik nicht beendet. Die Erzählung, die gleichsam in Slow Motion in der Konfrontation des Protagonisten mit dem Vater (seinem türkischen Medea und in der Sekunde des Mordes oder Todes endet, umreißt in einer atemlosen Erzählweise die Krise des Protagonisten, aus der die Liebe, seine Medea – vielleicht das Ziel seiner Suche – einen Ausweg bieten scheint, den das bekannte Ende des Mythos jedoch sofort wieder in Frage stellt.

B.4.2. Bildende Kunst

In Frankreich gestaltet der den Symbolisten nahestehende G. Moreau *Jason* als positiven Helden (vgl. Abb. 1) geradezu gegen das Medeiabild von E. Delacroix (Medeia, Abb. 2). Er stellt den Moment des Triumphs dar, den Raub des Vlieses: Der jugendliche I. steht auf dem besiegten Tier, den Blick in der Ferne verloren. Die traditionelle Ikonographie des Triumphs kontrastiert mit seiner lässigen, durch den zweideutig gebundenen Schurz fast lasziv wirkenden Pose. Der

Mythos wird durch ein Ovidzitat (Ov.met. 7,156ff.), das sich schlangengleich um eine zentrale Säule windet, explizit aufgerufen: Es bezeichnet Medeia als Beute I.s. Im Kontrast dazu verweisen der zielgerichtete Blick der neben I. stehenden Medeia und ihre Hand, die auf seiner Schulter ruht, auf die weiteren Ereignisse. Die hier bereits deutliche Zelebrierung der Jugend in I. erscheint noch reiner im unvollendeten Gemälde *Retour des Argonautes* (1897, Paris, Musée G. Moreau), das die Jugend und ihre Hoffnungen in einer Pyramide jugendlicher Körper feiert.

Parallel zur Entwicklung in der Literatur deutet auch M. Beckmann den Mythos individuell-psychologisch. Sein letztes Triptychon (1949–1950, New York, Privatsammlung), das zunächst *Die Künstler* heißen sollte, benannte Beckmann nach einem Traum in *Die Argonauten* um. Das in vielfältigem Bezug zu weiteren zentralen Werken Beckmanns stehende Gemälde verschränkt die Künstlerthematik über das Thema der Suche nach Selbstverwirklichung und Transzendenz mit dem Mythos; das chthonische Element der Medeia im linken Flügel und der Chor (eine Damenkapelle) im rechten Teil zeigen Künstler in ihrem Ringen, während das Mittelstück Orpheus, I. und den über das Irdische hinausweisenden alten Glaukos vor der Kulisse des Meeres zeigt.

Die Objekte *Jason* (1961, Privatbesitz) und *Jason II* (1962, München, Pinakothek der Moderne) von J. Beuys, ein Zinkblechzuber und eine an einer Jasonkopf-Halterung befestigte Zinkbadewanne, sollen nach Aussagen des Künstlers die Argo erinnern.

B.4.3. Musik

In der Moderne erlebt der Mythos Anfang der 1880er Jahre eine kurze Mode mit Kompositionen von A. M. Smith, A. Holmès und der Kantate *Jason* (opus 26, 1882) von A. Mackenzie. Bedeutend ist die Oper *Der goldene Bock* von E. Křenek (1964, auch Libretto von Křenek), die auf einer surrealistischen Gestaltung des Mythos beruht und Kolchis ins zeitgenössische Amerika verlegt. I. erhält das Vlies, das den Aioliden den Zutritt zum Hades verschaffen soll, in Amerika von Medea, dem Drachen, als Gegenleistung für seine Liebe, die das Tier in ein Inotemädchen verwandelt. Pelias und seine Tochter Glaukis, die ebenfalls in Florida gelandet sind, treffen I. und Medea. Als diese erfährt, daß I. sie und das Vlies gegen Glaukis eintauschen will, verwandelt sie sich nach einem Bluttausch wieder in den Drachen und frißt ihre Kinder. I. wird nach Griechenland abgeschoben, doch das Vlies wird vom griech. Zoll beschlagnahmt, so daß er mit leeren Händen im Hades erscheint und seine Tat sich als sinnlos erweist. Die von der anachronistischen Inszenierung verstärkten Zeitsprünge gestaltet

Křenek seriell, übernatürliche Ereignisse begleitet er mit elektronischen Klangverfremdungen. Die Oper knüpft an Experimente der 1920er Jahre an und steht am Beginn einer Zeit kompositorischer Versuche, die jedoch wie dieses Werk die Tendenz aufweisen, die Oper als ebenso unsinnig wie die Tat des I. zu erweitern.

B.4.4. Film

Der Kinofilm *Jason and the Argonauts* (USA/England 1963) inszeniert die Fahrt der A. als Heldentat des menschlichen Willens und der Tugend vor dem Hintergrund eines kontingenten göttlichen Spiels zwischen Zeus und Hera: I. muß das Vlies erobern, um den Thron seines ermordeten Vaters zurückzuerhalten. Mit der Hilfe Heras überwinden die A., die I. mittels eines Wettkampfs zusammengestellt hat, den erzenen Riesen Talos, die Harpyien und die Prallfelsen. I. wird hier zum modernen optimistischen Helden, dessen Gewaltanwendung immer durch vorangegangenes Unrecht (so den Verrat seines Mitstreiters Akastes) moralisch gerechtfertigt ist. Konsequenterweise ist Medeia keine Zauberin und hilft ihm lediglich durch die Befreiung aus dem Gefängnis des Aietes, so daß I. den Kampf gegen den siebenköpfigen (!) Drachen um das Vlies und die Abwehr der aus den Drachenzähnen entstandenen Skelettkrieger ohne magische Hilfe bestehen muß. Der Film ist v. a. durch die Spezialeffekte von R. Harryhausen wegweisend, der u. a. die Bronzestatue des Talos und die Harpyien in Stop-Motion-Technik animierte.

Das Goldene Vlies wird zuweilen als Chiffre für den Kampf um Gold benutzt; so wird im Krimi *Solotoje Runo* (UdSSR 1981) ein usbekischer Goldschmugglerling enttarnt. Die Fernsehproduktion *Jason and the Argonauts* (USA 2000) rekonstruiert aufwendig und in ästhetisch anspruchsvollen Bildern eine dunkle, archaische Welt, in der Gut und Böse klar erkennbar aufeinander treffen: Pelias ist hier der besessene nach dem Vlies Suchende, der seiner Obsession alles opfert, während I., moderner Held wider Willen, zu seiner Ruhmestat gezwungen werden muß, da bei einem Scheitern das Leben seiner Mutter verwirkt ist. Durch seine mangelnde Entschlußkraft erscheint I. als postmoderner Antiheld; dem entspricht die Crew, die nicht aus Halbgöttern, sondern größtenteils aus gescheiterten Existenzen und Menschen aus dem Volk besteht – abgesehen von Herakles und Orpheus. Interessant ist die Verknüpfung mit einem Gottesurteil: Medeia schlägt ihrem Vater vor, anhand übermenschlicher Aufgaben die Götter entscheiden zu lassen, um I. vor der Hinrichtung zu retten. Es siegen am Ende Gerechtigkeit und Rationalismus: Alle Bösen werden

bestraft, und das Vlies hat magische Kräfte »nur in der Einbildung derer, die ■ suchen«.

→ *Herakles; Medeia; Orpheus*

Forschungsliteratur

- [1] J. R. BACON, *The Voyage of the Argonauts*, 1925
 [2] A. BALLOR, Il mito di Giasone ■ Medea nel Medioevo francese (XII–XIV secolo), in: *StFr* 44, 2000, 455–471
 [3] A. BALLOR, Il mito di Giasone ■ Medea nel Quattrocento francese, in: *StFr* 47, 2003, 3–22 [4] R. BLATTER, Art. Argonautai, in: *LIMC* 2.1, 1984, 591–599 [5] E. R. CURTIUS, Das Schiff der Argonauten, in: E. R. Curtius (Hrsg.), *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, 1954, 412–437
 [6] F. A. DOMINGUEZ, *The Medieval Argonautica*, 1979
 [7] P. DRÄGER, *Argo pasimelousa*, 1993 [8] C. GARCÍA GUAL, El Argonauta Jason y Medea. Analisis de un mito y su tradición literaria, in: *Habis* 2, 1971, 85–107 [9] R. GLEI, Der Argonautenmythos im 20. Jh.: Drei Rezeptionsbeispiele, in: R. Grimminger/I. Hermann (Hrsg.), *Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jh.*, 1998, 235–252 [10] R. GLEI, Outlines of Apollonian Scholarship 1955–1999, in: T. D. Papanghelis/A. Rengakos (Hrsg.), *A Companion ■ Apollonios Rhodios*, 2001, 1–26 [11] N. GRAMACCINI, La Médée d'Annibale Carracci au Palais Fava, in: *Les Carrache ■ les décors profanes*,

- 1988, 491–519 [12] G. HAFNER, Jason – »Frauen angenehm«, 1995 [13] O. JESSEN, Art. Argonautai, in: *RE* 2.1, 1895, 743–787 [14] O. JESSEN, Art. Iason, in: *RE* 9.1, 1914, 759–771 [15] J.-L. LIEZ (Hrsg.), *La Toison d'or, un mythe européen (Ausst.kat.)*, 1998 [16] F. LUGO-NAZARIO, Sentido y función del mito de Jasón ■ El arpa y la sombra, in: *Círculo* 24, 1995, 99–108 [17] A. MOREAU, Le mythe de Jason ■ Médée: le va-nu-pied et la sorcière, 1994 [18] O. NEG/ A. KLUGE, Der antike Seeheld als Metapher, in: O. Negt/A. Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Bd. 2, 1993, 743–755 [19] J. NEILS, Art. Iason, in: *LIMC* 5.1, 1990, 629–638 [20] A. OTTANI, Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava, 1966 [21] A. SCHÖNE/A. HENKEL (Hrsg.), *Emblemata*, 1967 [22] K. THIEL, Aietes der Krieger – Jason der Sieger, 1996 [23] M. VOJATZI, Frühe Argonautenbilder, 1982.

Zitierte Quellen

- [24] R. LEFÈVRE, *Histoire de Jason*, hrsg. von Gert Pinkernell [1460], 1971.

Solveig Kristina Malatrait (Rostock)

Icarus, Ikaros s. Daidalos

Iphigeneia

(Ἰφίγεια, lat. Iphigenia; dt. Iphigenie)

A. Mythos

I. ist die älteste Tochter des Agamemnon und der Klytämnestra (Agamemnon und Klytämnestra) sowie die Schwester des Orestes, der Elektra und der Chrysothemis. Pausanias berichtet hingegen, sie sei die heimliche Tochter der Helena und des Theseus und Klytämnestra zur Aufzucht übergeben worden (2,226f.). Das griech. Heer unter dem Oberbefehlshaber Agamemnon wartet in Aulis auf günstigen Wind, um nach Troja auslaufen ■ können. Der Seher Kalchas verkündet, daß nur das Opfer I.s dem Zorn der von Agamemnon beleidigten Göttin Artemis besänftigen könne, die für die ungünstigen Winde verantwortlich sei. Agamemnon lockt I. ins Heerlager nach Aulis. Während das Opfer vollzogen wird, ersetzt Artemis I. unbemerkt durch eine Hirschkuh und entückt sie als Priesterin in ihr Heiligtum nach Tauris, der heutigen Halbinsel Krim (Eur.Iph.A.; Lucr. 1,84–103; Cic.off. 3,95; Ov.met.13,182–195; Apollod. 5,3,21f.; Hyg.fab. 98,261).

Unter dem Taurerkönig Thoas erfüllt I. lange Jahre die Pflichten der Priesterin, jeden Fremden, der ■ den taurischen Ufern landet, der Göttin zu opfern. Eines Tages erkennt sie zwei Fremde als ihren Bruder Orest und seinen Freund Pylades. Die beiden sind auf Geheiß Apollons nach Tauris gekommen, um dort das Götterbild der Artemis zu stehlen und ■ nach Griechenland zu bringen. I. verschafft den beiden das Bildnis und flieht mit ihnen nach Griechenland (Aischyl.Eum.; Hdt. 4,103; Eur.Iph.T.; Hyg.fab. 120; 261).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Am Beginn der I.rezeption stehen die beiden Dramen des Euripides: *Iphigenie bei den Taurern* (kurz vor 412 v. Chr. aufgeführt) und *Iphigenie in Aulis* (aufgeführt 405 nach Euripides' Tod durch seinen Sohn).

In *Iphigenie bei den Taurern* findet sich I. zu Beginn als Artemispriesterin vor dem Heiligtum der Göttin. Nach I.s Auftritt erscheinen dramatisch sehr wirkungsvoll Orestes und Pylades vor dem bluttriefenden Artemistempe. Da I. entückt wurde, als Orest noch ein Säugling war, können die beiden einander

nicht erkennen, und es entspinnen sich psychologisch hochdramatische Szenen voller versteckter Anspielungen auf die drohende Tragik. Nach der Wiedererkennung werden Pläne für die gemeinsame Flucht geschmiedet. Thoas aber erfährt zu früh von dem Unternehmen; Gegenwind und hohe See treiben das Griechenschiff wieder ■ die Küste zurück. Ihr Tod scheint gewiß, da tritt als Dea ex machina Athena auf und gebietet Thoas, die Griechen ziehen zu lassen; sie schickt günstige Winde und stiftet um das nach Athen gebrachte Artemisbild einen unblutigen Kult.

Die Stärke und Innovationskraft des Stückes liegt eindeutig in der Zurücknahme des myth. Hintergrundes und in der psychologischen Zeichnung der Personen. Während sich bei Herodot noch ein früheres Stadium des Mythos wiederfindet, in dem I. selbst die Göttin war, der grausame Menschenopfer gebracht wurden, konnte Euripides schon auf die Figur der I. als Priesterin zurückgreifen. Die Ankunft Orest und Pylades, die Wiedererkennung der Geschwister und ihre Flucht mit der Artemisstatue sind aber seine Erfindung. V.a. zeigt sich die persönliche Dimension der Tragödie an der Titelheldin. Seit Jahren ohne Nachricht von ihrer Familie, ist I. eine Vertriebene in mehrerlei Hinsicht: Als Glied des Atridengeschlechts ist sie per Geburt durch anonyme Mächte von einem freundlichen und friedlichen Leben ausgeschlossen; totgeglaubt lebt sie fern der Heimat; in der ethnischen Fremde ist sie regelmäßig verantwortlich für den Tod Unschuldiger. Trotz dieses mehrfachen Exils bewahrt I. menschliche Güte und wirkt als eine Figur der Versöhnung. Sie sagt von sich, sie habe immer »sanftmütig und mitleidig gegen Fremdlinge« ihnen »der Träne Zoll« (Eur.Iph.T. 344f.) entgegengebracht. Zudem verweigert sich I. dem Plan, Thoas zu töten, und möchte den Fluch von ihrer Familie nehmen, indem sie Agamemnon, ihrem »Mörder«, verzeiht und so die Spirale von Rache und Gewalt durchbricht (Eur.Iph.T. 991–993).

Diesen persönlich empfundenen und ethisch reflektierten menschlichen Extremsituationen steht die Welt des Schicksals und des Göttlichen gegenüber. Es kommt zwei Mal zu bitteren Anklagen gegen Artemis (Eur.Iph.T. 36; 380). Die Vergangenheit und aktuelle Notlage, in der sich die Geschwister befinden, treibt sie immer wieder dazu, den Sinn und die Ordnung ihres Schicksals in Frage zu stellen (z.B. Eur.Iph.T. 886–888). Hinter solchen Aussagen steht explizit (Eur.Iph.T. 391) oder implizit die Vorstel-

lung, Götter müßten gut und in ihren Handlungen vernünftig und logisch kohärent sein. Nichts aber in dieser Tragödie spricht dafür, daß sie auch wirklich sind. Die Handlung spielt sich in all ihren Zufälligkeiten, Fährnissen und Rückschlägen allein auf der menschlich-innerweltlichen Ebene ab. Das unmotivierte *happy ending* hat also wie häufig bei Euripides die Funktion, auf den nicht zu versöhnenden Widerspruch zwischen göttlicher Ordnung und der Welt zu verweisen, innerhalb derer sich menschliches Handeln bewegt [30]; [37].

Iphigenie in Aulis spielt im Heerlager der Griechen. Zu Beginn steht eine Auseinandersetzung zwischen dem Oberbefehlshaber Agamemnon (Agamemnon und Klytaimnestra) und seinem Bruder Menelaos, in deren Verlauf plötzlich die Ankunft der Familie Agamemnons angekündigt wird. Achilles, der von seiner Rolle in der Intrige Agamemnons nichts weiß, und Klytaimnestra erfahren von einem alten Sklaven, was eigentlich gespielt wird: I. soll günstiger Winde wegen geopfert werden. Um sie ins Lager zu locken, wird ihre Hochzeit mit Achilleus vorgetäuscht. Dieser verspricht den Frauen halbherzig Hilfe, muß aber dem inzwischen auf den Plan getretenen Mob der Soldateska weichen, der droht, I. mit Gewalt zum Altar zu schleifen. In diesem Moment hält I. eine leidenschaftliche Rede, in der sie sich freiwillig zum Opfertod bereiterklärt. Das Drama endet hier; das darauffolgende Chorlied und der Botenbericht von der Opferung sind wohl nicht von Euripides.

Iphigenie in Aulis ist vielleicht Euripides' bitterstes Werk. Der erste Teil zeigt die obersten Führer der Griechen als egoistisch, feige, wankelmütig und ohne jedes ethische Bewusstsein. Höhepunkt ist hier die Agonsszene zwischen den Brüdern Menelaos und Agamemnon (Eur.Iph. A. 319–414). Menelaos zeichnet ein Bild Agamemnons als eines Politikers, der jedem schmeichle, um an die Macht zu kommen, dann aber entscheidungsfähig hin und her schwankt; zudem habe er ohne Skrupel nach dem Seherspruch sofort der Opferung seiner Tochter zugestimmt (Eur.Iph. A. 359–361). Agamemnon widerspricht nicht, steckt aber auch nicht zurück und beschreibt das panhellenische Unternehmen zur Rückführung Helenas aus Troja als Folge von Menelaos' Ehekrise (Eur.Iph. A. 385f.). Der Trojanische Krieg und die Zusammenführung des gesamtgriech. Heeres mit all ihren Konsequenzen erscheinen hier als eine »shabby affair« [11. 254], zusammengesetzt aus der unheilvollen Mischung von Machtgelüsten und sexueller Frustration. Dazu fügt sich die signifikante Veränderung, die Euripides am Mythos vorgenommen hat. Der Orakelspruch der Artemis ergeht motivationsfrei. Es ist nicht mehr die Rede von einer wie auch immer gearteten Verfehlung Agamemnons, deren Sühne die Op-

ferung I.s sein müsse. Es heißt nur noch, daß, wenn das Heer nach Troja auslaufen soll, I. geopfert werden muß (Eur.Iph. A. 358f.). Agamemnon hat nun die freie Wahl und muß nichts mehr gutmachen. Eine weitere Innovation betrifft den zweiten Teil: Die ganze Familie befindet sich im Heerlager. Damit treffen die Sphären des Öffentlichen und Privaten in voller Wucht aufeinander: Auf der einen Seite kämpft Klytaimnestra um das Leben ihrer Tochter, auf der anderen Seite stehen Heer und Pöbel; der Mob droht mit Mord.

I. ist bis dahin das ihrem Vater liebend zugetane Kind, das ihn in rührenden Worten bittet, sie zu verschonen. Überraschend und nicht mit der Forderung nach einem einheitlichen Charakter vereinbar erschien daher schon Aristoteles (Aristot. poet. 1454a 31–33) ihr plötzlicher Wandel zur Verkünderin panhellenischer Ideale, die das Heer aufruft, durch ihr Opfer die Freiheit Griechenlands zu verteidigen (F. Schiller hingegen verteidigt in seiner Übersetzung des Stückes die Einheit des Charakters). Es scheint zunächst einmal sinnvoll, I.s Selbstopferung als den letzten ihr möglichen – und im Kontext des Dramas überhaupt einzigen – Akt menschlicher Freiheit zu sehen. Den sicheren Tod vor Augen, wählt I., um nicht mit Gewalt zum Altar geschleift zu werden, wenigstens den Weg der Selbstbestimmung.

Weit davon entfernt, Gültigkeit einfordern zu dürfen, sind hier die Ideale des griech. Heroentums durch ihre aktuellen Vertreter mehr als pervertiert und diskreditiert [3. 224–226]. Die Schmierkomödie um den Trojanischen Krieg, an dessen Sinn niemand mehr glaubt, die Schwachheit der politischen Führer und die Skrupellosigkeit, mit der jeder der Beteiligten ein Menschenopfer akzeptiert, macht die Rede von politischen Werten überhaupt zu einer Farce. Es wird ein Kontrast zwischen dem, wovon ein junges Mädchen spricht, und der politischen Realität aufgebaut. In diesem Sinn sind wohl I.s Worte als die Folie ernst nehmen, vor der sich die Perversion der politischen Führung zeigt. I. stirbt für etwas, das keiner mehr glaubt. Das macht sie zu einer tragischen Figur.

B.1.2. Bildende Kunst

In der Antike vielfach gerühmt war das nur in Beschreibungen überlieferte Bild des Timanthes (um 400 v. Chr.), das die Opferung I.s zeigte. Es heißt, daß der wegen seiner Erfindungsgabe und Darstellungskunst bewunderte Maler zwar alle Anwesenden in bewegender Trauer gemalt, sich aber nicht in der Lage gesehen habe, den Schmerz Agamemnons (Agamemnon und Klytaimnestra) darzustellen, und ihm deshalb das Gesicht verhüllt habe (Plin. nat. 35,73; zu Vasenbildern mit diesem Motiv vgl. [31. 717]). Die Vasendarstellun-



Abb. 1: Opferung der Iphigeneia. Wandgemälde aus Pompeji, vor 79 n. Chr.

gen der taurischen I. sind wesentlich vom Stück des Euripides beeinflusst und zeigen I. als Priesterin z. B. mit dem Attribut des Schlüssels.

I. wurde in röm. Zeit häufig dargestellt. Allein aus Pompeji sind mehrere Wandgemälde mit dem I.thema überliefert. Darunter erwähnenswert ist eine Darstellung der Opferung (vgl. Abb. 1). Rechts ist Kalchas, links der verhüllte Agamemnon zu sehen (diese Figur diente Picabia 1935 als Vorlage für das Ölgemälde *Resignation* [7. Abb. 817]). I. befindet sich zweimal auf dem Gemälde: im oberen Bild Drittel im Himmel mit der Hirschkuh entrückt und im Bildzentrum, während sie halbnackt zum Altar gezerrt wird. Das Fresko initiiert somit auch eine Tradition der Darstellung sexueller Gewalt von Opferungsszenen (bei Tiepolo oder Delvaux, s. u.). Insgesamt dominiert bei den röm. Darstellungen der aulischen I. wieder die Haltung der Resignation: der geneigte und verschleierte Kopf, auf die Hand gestützt. Die taurische I. wird in der Regel in feierlicher, eindrucklicher Haltung mit den Attributen der Priesterin dargestellt (lange Tunika, Blätterkranz im Haar, z. B. [10. Abb. 4]).

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

In der röm. Antike fand der I.stoff wenig Niederschlag. Außer in den Fragmenten eines Enniusdramas [3. 231–288] findet sich der Mythos nur in kürzeren Erwähnungen, z. B. als Illustration moralischer bzw. philosophischer Gedankengänge (Lucr. 1,84–103; Cic. off. 3,95). In beiden Fällen geht es darum, das Opfer als warnendes Beispiel menschlichen Fehlverhaltens darzustellen, und in dieser Funktion ist der I.stoff auch in die wenigen Belege ma. Rezeption eingegangen (z. B. Dante, *La Divina Commedia*, Par. 5, 68–72).

Als signifikantes Beispiel spätant. Mythenrezeption soll die Erwähnung der I. im vierten Buch von Boethius' *De Consolatione Philosophiae* herausgegriffen werden [21]. Hier zeigt sich, wie die zeittypische Amalgamierung von Neuplatonismus und Stoizismus eine überraschende Interpretation des Opfers in Aulis hervorbringt. Das vierte Buch der Trostschrift ist der Frage gewidmet, warum, wenn es einen guten Lenker der Dinge gibt, das Böse existieren bzw. straflos blei-

ben kann. In der Antwort der Philosophia tritt nun die stoizistische Idee von der an sich sinnvollen Ordnung der physischen Welt auf, deren Schicksalsschlägen sich der kluge Mensch unterordnet, um eigenes Leid zu vermeiden [26. 139]. Zu dieser Einsicht gehört auch das Wissen um die Sinnhaftigkeit vermeintlichen Unglücks und vermeintlicher Sinnlosigkeit. So schrecklich also die Opferung der I. gewesen sein mag, habe sie aber doch das Auslaufen des griech. Heers ermöglicht (4,7). Boethius unterscheidet deshalb auch zwischen Agamemnon (†Agamemnon und Klytāimnestra) als Vater, der seine Tochter nicht geopfert hätte, und Agamemnon als Priester, der »traurig den leidgebeugten Vater in sich verleugnet« (»exuit patrem miserumque tristis [sacerdos]«).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Mit Erasmus' Übersetzung der *Iphigeneia in Aulis* ins Lateinische begann 1506 die nzl. Wirkungsgeschichte der I. Es dauerte aber noch bis 1640, bis mit *Iphigénie en Aulide* von J. Rotrou die eigenständige dramatische Adaption des I.stoffes erschien [22. 126]; [3. 300–312]; [38].

J. Racines *Iphigénie* von 1674 will sich deutlich von der Antikerezeption seiner Zeitgenossen absetzen. In einem programmatischen Vorwort diskutiert Racine das in neuerer Zeit unglaubwürdige Ende: Es sei ebenso wenig moralisch angemessen, eine tugendhafte Person wie I. opfern zu lassen, wie glaubhaft, daß eine Göttin der Theatermaschine den tragischen Knoten löse. Um dem Dilemma entgegen zu gehen, bezieht sich Racine auf die ansonsten folgenlose Überlieferung des Pausanias, I. sei die Tochter der Helena. Da diese »andere I.« bisher weder über einen eigenen Namen noch eine Geschichte verfügte, hat Racine freie Hand, eine Handlung zu konstruieren, in der eine I. nicht gänzlich unverdientermaßen stirbt: Agamemnon (†Agamemnon und Klytāimnestra) hat I. aus Hochmut und Eitelkeit nach Aulis gelockt und nun sein Bestreben darein, alle Beteiligten über die wahren Geschehnisse zu täuschen. Eriphile enthüllt ihre unerwiderte Liebe zu Achilles; sie kennt ihre Herkunft nicht und war vor ihrer Gefangenschaft auf dem Weg nach Troja, weil sich dort ihre Abstammung aus glorreichem Hause offenbaren sollte. Zugleich verheißt ihr ein Orakel, daß sie bei der Enthüllung ihrer Herkunft sterben müsse. Da sie hoffnungslos lieben kann, ist sie mit nach Aulis gekommen, um dem glücklichen Paar I. und Achill zu schaden. Die Hochzeit ist geplant, da enthüllt Arcas die schrecklichen Pläne der Griechen. Agamemnon entschließt sich widerwillig dazu, I. ziehen zu lassen, aber das Lager revoltiert. Im Moment der Opferung erkennt Cal-

chas in einer überraschenden Wendung Eriphile als die heimliche Tochter Helenas. Da der Orakelspruch die Opferung einer »fille du sang d'Hélène« (1,1,59; beachte die Doppeldeutigkeit von »fille« als Mädchen/Tochter) vorgesehen hat, kann nun nur noch Eriphile damit gemeint sein. Diese kommt jedoch ihrer Opferung zuvor und tötet sich selbst.

Die Bewertung von Racines Tragödie hängt wesentlich an der neu eingeführten Person der Eriphile, die schon zeitgenössisch umstritten war [15. 292]. Zunächst scheint es, als ob nur sie die eigentlich tragische Figur sei. Sie kennt weder Vater noch Mutter; aufgewachsen unter Fremden, ist sie affektiv verarmt (2,1,426). Sie steht zudem unter der Drohung, ihr Leben zu verlieren, wenn sie ihre Herkunft herausfindet. Die Liebe zu Achill trifft sie im Augenblick seines Anblicks gegen ihren Willen (2,1,497–499). Eriphile kann zu Recht in dieser Entfremdung von sich selbst durch eine schicksalsgleiche Leidenschaft mit Racines nächster großer Tragödienfigur, der Phèdre (†Phaëdra), verglichen werden [39. 273]; tragisch wird sie aber durch ihren Entschluß, nicht mehr nach ihrer Herkunft zu forschen, sondern I. aus verzweifelter Liebe heraus nach Aulis begleiten. Denn gerade indem Eriphile die Identitätssuche Rachegefühlen opfert, betreibt sie die Enthüllung ihrer Identität am Opferaltar und damit die eigene Zerstörung. Eriphile wäre damit eine der düsteren, von der augustinisch-jansenistischen Anthropologie bestimmten Figuren Racines. Der theologische Jansenismus spricht dem Menschen die Fähigkeit ab, durch seine Vernunft und eigene Anstrengung Gnade zu erlangen; diese wird allein von Gott gewährt, ohne daß die menschliche Vernunft diese Vorherbestimmung erkennen oder beeinflussen könnte [33]; [24]. Zu diesem Bild fügt sich, daß in dieser Tragödie Racines eine neue religiöse Dimension enthalten ist: Alles, Orakel vor der Dramenhandlung bis Opferung Schluß, ist Spiel der Götter [41. 303]. Agamemnon ist die Inkarnation der falschen Herrlichkeit der Welt, und die unter großer rhetorischer Pracht vorgetragenen Reden und Überzeugungsversuche aller Personen laufen ins Leere [5]. Das Stück läßt sich somit in die Nähe einer *Pensée* B. Pascals rücken (N° 45 Lafuma): »Der Mensch ist von Natur aus nichts als ein Spielball des Irrtums, der ohne die Gnade unauslöschlich ist. Nichts zeigt ihm die Wahrheit an. Alles täuscht ihn« [51. 95].

Eriphile bildet mit I. ein Doppelpängerpaar. Die Tochter Agamemnons stellt das Gegenteil der düsteren Eriphile dar. Sie bittet um ihr Leben, macht aber deutlich, daß ihr sich selbst weniger gelegen ist als am Wohl der sie umgebenden Personen. Sie stellt sich selbst dabei gänzlich zur Disposition (4,4,1173) und argumentiert nicht mit ihrem eigenen, sondern mit dem Unglück ihres Liebhabers und ihrer Mutter.

Erst als ihr Vater ihr zwar das Leben gewährt, aber dafür von ihr verlangt, mit Achill zu brechen, begehrt sie auf und schreitet freiwillig zum Altar. I. ist die einzig aufrichtige Figur innerhalb des unwürdigen Gezänks. R. Barthes hat wohl zu Recht behauptet, daß, gäbe Eriphile nicht, Racines Stück eher einem bürgerlichen Familienkrach à la Molière gliche als einer Tragödie [4. 1063]. I. ist auch die einzige, die Ende den Tod ihrer Doppelpängerin-Rivalin beweint. Sie bleibt ähnlich isoliert zurück, wie Eriphile es schon immer war [39. 192–198]; [3. 350 f.]. Der Titel der Tragödie meint darum in bewußter Doppeldeutigkeit beide I.n, und Racine hat sie mit ihrer sowohl privaten als auch metaphysischen Verlassenheit der Antike in die moderne *conditio humana* hineingeholt.

Für die beginnende Aufklärung ergeben sich mit Racines erfolgreicher Tragödie ein Moral- und ein Theodizeeproblem. Das I.thema stellt von nun an bis weit in die Moderne hinein die Frage nach der Kluft zwischen göttlicher Willkür und menschlichem Handeln, zwischen anonymem Schicksal und Gerechtigkeit, zwischen Mythos und Aufklärung [29. 362–368]; [36]. In diesem Sinne mag Racines *Iphigénie* die Herausforderung für J. W. von Goethe dargestellt haben, in seiner *Iphigeneia auf Tauris* einen Vermittlungsversuch zu unternehmen und den mündigen und seiner selbst bewußten Menschen mit einer »unfühlenden Natur« (*Das Göttliche* v. 13 f.) in Einklang bringen. Zunächst in Prosa verfaßt (1779), wurde das Drama bis Ende 1786 auf Goethes Reise nach Italien in Blankverse gebracht und erschien in der Rezeption des 19. und 20. Jh. als das Parodestück der Weimarer Klassik.

I. hat bei Goethe als Priesterin der Artemis wohlwärtigen Einfluß auf das Land Tauris und seinen König Thoas, der sie zur Frau begehrt. I. lehnt ab; erzürnt führt Thoas daraufhin die durch I. ausgesetzten Menschenopfer wieder ein. Orestes und Pylades werden gefangen vor die Priesterin zur Opferung geführt. Nicht auf der Bühne gezeigt wird die Planung der Flucht. Wir sehen nur I., die zwischen der Entscheidung steht, die Freunde zu verraten oder Thoas zu belügen. Um den Kreislauf des Geschlechterfluchs zwischen Schuld und Rache durchbrechen, entschließt sich I. Wahrheit. Sie gesteht Thoas den Fluchtplan und bittet um ihre Freilassung. Thoas' Entscheidung wird durch Goethes Neuinterpretation des Apollon-orakels begünstigt: Nicht das Kultbild der Artemis (der Schwester Apollons) soll Orest nach Griechenland bringen, sondern seine eigene Schwester (I.). Unter den Bitten I.s läßt Thoas die Griechen schließlich mit den berühmten, den Vers nicht vollendenden Worten ziehen: »Lebt wohl« (v. 2174).

Goethes Veränderungen gegenüber Euripides bewirken einen Wandel der Gesamtkonzeption des Dramas. Zunächst ist auffällig, daß die Darstellung

Handlung zugunsten innerer Vorgänge zurückgenommen ist. Dies zeigt sich zuerst an der Person des Thoas, der von einem wenig konturierten Barbarenkönig einer psychologisch motivierten Figur geworden ist. Er hat ein nachvollziehbares dynastisches und persönliches Interesse an einer Heirat und spricht glaubhaft von Liebe. Um zweideutiger und moralisch fragwürdiger erscheint darum der Schluß, an dem Thoas allein und seiner Zukunft von denjenigen beraubt zurückbleibt, die von ihm eine ethische Haltung einfordern [1. 508]. Orest erfüllt die zentrale Funktion des Gegenmodells, vor dem die Idealität I.s sich konturiert. Er ist in einen krankhaften Ich-Bezug der Selbstgeißelung verstrickt (vgl. vv. 756 f.). Dies hat zur Folge, daß er sich der Realität verweigert, todessehnsüchtig ist und im entscheidenden Moment der Wiedererkennung, anstatt zu reagieren, sich in die ihm wohlbekannten Schemen der Vergangenheit flüchtet. Mit dieser Realitätsverweigerung zugunsten eines ausgebauten Ich-Bezugs steht Orest in einer Reihe mit Werther und Faust, den anderen Egomanen in Goethes Werk.

I.s Haltung zeichnet sich demgegenüber dadurch aus, daß sie sich ein hohes Maß an innerer Autonomie erkämpft, d. h. Freiheit wahr zum einen gegenüber ihrer eigenen fluchbelasteten Person, zum anderen gegenüber ihrer sozialen Umgebung und zum dritten gegenüber ihrer sozialen und Götterwelt. So kann I. nach der langen Aufzählung der Greuelthaten ihres Geschlechts diese Vergangenheit als die ihre begreifen und – anders als Orest – in ihr Ich integrieren: »Ich bin es selbst, bin Iphigeneia/Des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter,/Der Göttin Eigentum die mit dir spricht« (vv. 430–432). Es ist diese innere Autonomie, die sie in der zentralen Auseinandersetzung mit Pylades dazu bewegt, sich von dem Fluchtplan zu distanzieren, der gerade nicht Freiheit, sondern neue Fremdbestimmung bedeutet. Pylades fordert pragmatisch, daß der Zweck die Mittel heiligen müsse. Menschliches Handeln wird dadurch nicht ethisch, sondern funktional betrachtet. Bildlich wird diese Konstellation in die zentrale Personifikation der »Not« gefaßt (vv. 1680–1686).

An dieser Schaltstelle des Dramas ruft I. den Familienfluch und das Parzenlied auf. Beide stehen für die Willkür des Schicksals und für den Zwangscharakter menschlicher Handlungen. Die Zustimmung zum Fluchtplan und der Betrug an ihrem Wohltäter Thoas würden für I. bedeuten, den Kreislauf der Schuld zu iterieren und in die Irrationalität des Mythos zurückzufallen. I. verrät stattdessen Thoas den Plan, appelliert an die »Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit« (vv. 1937–1942) und stellt eine metaphysische Wette auf: Die objektive Existenz humaner Werte in einer von Willkür und Zufall geprägten Welt

wird an den guten Ausgang einer guten Tat geknüpft. Thoas wird gewissermaßen erpreßt, zwischen Humanität und Barbarei im absoluten und metaphysischen Sinne zu wählen. Die positive Beantwortung der Frage, inwieweit innere Selbstbestimmung reale Konsequenzen zeitigen kann, ~~mit~~ damit Euripides' Deus ex machina-Lösung, daß G.W.F. Hegel in seiner *Ästhetik* davon sprechen kann, in der *Iphigeneia* könne die »Umwandlung solcher bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit« stattfinden [28. 245].

Es ist ganz offensichtlich, daß der gute Ausgang von I.s Wette und damit der idealistische Anspruch darauf beruht, daß in Goethes Drama »nur noch Weimaraner aufzutreten« [25. 104], daß sich Konflikte in einer aufgeklärten Konversationsatmosphäre lösen lassen [36. 251]. Dementsprechend weist die Rezeption der goetheschen *Iphigeneia* im 19. und frühen 20. Jh. auf die Ausblendung alles kritischen Potentials, auf einen bildungsbürgerlichen Klassizismus der Innerlichkeit und des Seelendramas, der sich in unzähligen verquälten Schulaufsätzen mit Titeln wie »Das Drama von der Großmut der Mächtigen« (so R. W. Fassbinder in *Antiteater – Fünf Stücke nach Stücken*, 1986, 11) niedergeschlagen hat. Die *Iphigeneia* hat darum auch schon zu Goethes Lebzeiten eine äußerst produktive literarische Reaktion ausgelöst. H. von Kleists *Penthesilea* (*Penthesilea*), F. Grillparzers *Das Goldene Vließ* (*Medeia*) und F. Hebbels *Gyges und sein Ring* sind ausdrückliche Repliken auf das ungeklärte Verhältnis von Mythos und Aufklärung [36. 254–271], das bis zum späten G. Hauptmann und bis ins Ende des 20. Jh. hineinwirkt. Diese enorme Wirkungsgeschichte zeigt andererseits auch wieder – in Zusammenhang mit der gewaltigen poetischen Kraft des Stückes –, daß die *Iphigeneia* weit davon entfernt ist, in der Klamottenkiste des bürgerlichen Klassizismus zu landen. Goethes Drama steht im Gegenteil als Stein des Anstoßes an der Schwelle zur Moderne.

B.3.2. Bildende Kunst

Die ersten nachantiken I.darstellungen stammen aus dem 16. Jh. Sie sind im Umkreis der Schule von Fontainebleau entstanden und dienten dementsprechend der höfischen Repräsentation. 1542–1549 entstand ein Tapisseriezyklus für das Château d'Anet, der der Diana (*Artemis*) – Namenspatronin der Diane de Poitiers, der Geliebten Heinrichs II. – gewidmet ist, darunter eine Opferungsszene: *Diana rettet Iphigeneia*. Erwähnenswert ist der Gobelin wegen seiner Bildüberschrift, die eine Zusammenfassung des I.mythos aus höfischer Sicht darstellt. Die Könige und Fürsten der Griechen sehen sich einem unmotivierten Götterspruch gegenüber, es gibt also keine Verfehlung Aga-

memnons (*Agamemnon* und *Klytaimnestra*). I. selber wird als »heilige Jungfrau« und »unschuldiges und ehrenvolles Opfer« bezeichnet [34. 347; 351]. Indem Diana also rettend eingreift, profiliert sie sich als eine im christl. Sinne mitleidige Mächtige, die die Unschuld und Tugend vor dem Schicksal bewahrt. Der Glanz der Tugenden geht dadurch auf die Retterin selbst über, das Opfer »verdankt« seiner Göttin den Ruhm, unsterbliche Gnade empfangen zu haben.

Hochkonjunktur haben die I.darstellungen nur im 18. Jh., bedingt durch die zahlreichen, auf Racines Tragödie fußenden Opernbearbeitungen. Repräsentativ soll G. B. Tiepolos Fresko in der Villa Valmarana herausgegriffen werden (vgl. Abb. 2). I.s Opferung ist die rechte Wand des Mittelsaals der Villa gewidmet: Diana erscheint an der Decke auf einem Wolkenberg [2. 23 f., Abb. 1–4]. Die Opferung findet in einer dreiteiligen Säulenhalle statt, der Architrav der Säulen ist identisch mit dem Gebälk des realen Raumes. Kalchas steht am Altar und hält links unter sich I. Er hält einen großen Dolch auf sie gerichtet. Beide blicken, ebenso wie die anderen hinter dem Altar befindlichen Figuren, nach oben in Richtung des Deckenbildes. Vor dem linken Seitenfeld der Säulenhalle schwebt auf einer Wolke die Hirschkuh. Im rechten Seitenfeld steht Agamemnon mit einigen Staffagefiguren. Er hat das Gesicht mit einem Mantel verhüllt. Der Akzent ist ganz auf die Grausamkeit des Geschehens im Kontrast zur Jugend und Unschuld I.s gelegt. Dies betonen das im Vordergrund an die Stufen des Altars gelehnte Beil und der Sklave, der mit einer Schale das Blut des Opfers auffangen soll. Zentrale Figur ist der Seher Kalchas als Opferpriester: Er überragt alle anderen an dem Altar; zu sehen ist nur der weißbärtige Kopf und die Hand mit dem Dolch. In schärfstem Kontrast dazu steht die nur spärlich verhüllte I.: Jugend, Nacktheit, Weiblichkeit, Ohnmacht stehen in Opposition zu Alter, Männlichkeit, Verhüllung und Macht. Es bedarf nicht des für eine Opferung äußerst unzumutbar auf den Unterleib I.s gerichteten ungeheuren Dolches, um in dieser Opferungsszene auch ein Bild sexueller Gewalt zu sehen.

B.3.3. Musik

Die musikalische Rezeption des I.mythos findet hauptsächlich in der ital. und frz. Oper des 18. Jh. statt. Am prominentesten und wirkmächtigsten sind zweifellos die beiden Vertonungen durch Chr. W. Gluck: *Iphigénie en Aulide* (Text von F. L. G. Le Blanc du Roulet, Paris 1774/75) und *Iphigénie à Tauride* (N.-F. Guillard, Paris 1779). Jedoch reicht die Tradition von I. vertonungen bis ins 17. Jh. zurück. Das früheste nachweisbare Werk ist das Singspiel in drei Akten *Iphigeneia* von J. J. Löwe von Eisenach auf ein Libretto Anton Ulrichs von Braunschweig-Wolfenbüttel, urauf-

geführt im Mai 1661. Als weiteres frühes Beispiel sei die fünftaktige Oper *Die wunderbar errettete Iphigeneia* nach einem Text von Ch. H. Postel genannt, die von R. Kaiser, Händels Vorgänger in Hamburg, komponiert wurde und dort 1699 zur Aufführung kam. Ungeachtet solcher vereinzelter Belege setzt die Haupttradition erst etwas später mit zwei ital. Libretti ein: *Ifigenia in Aulide* von A. Zeno (erste Vertonung von A. Caldara, Wien 1718) und *Ifigenia in Tauride* von B. Pasquaglio (G. M. Orlandini, Venedig 1719). Insbes. der Text Zenos, des nach P. Metastasio einflußreichsten Opernlibrettisten der ersten Hälfte des 18. Jh., erfuhr sich großer Beliebtheit unter den Komponisten und erfuhr über ein Dutzend Neuvertonungen, die wohl letzte im Jahr 1807 (F. Danzi, Münchner Hof- und Nationaltheater).

Gluck hatte sich bereits in den 1760er Jahren mit dem Stoff beschäftigt und ein (nicht erhaltenes) tragisches I.ballett geschrieben, das 1765 auf Schloß Laxenburg bei Wien uraufgeführt wurde [12. 18]. Die beiden Opern aus den 1770er Jahren stehen jedoch im Zusammenhang mit Glucks fortgesetzten Reformbestrebungen unter den Vorzeichen der frz. *Tragédie lyrique*. *Iphigénie en Aulide* von 1774 war seine erste speziell für Paris komponierte Oper. Sein Librettist du Roulet beruft sich im Vorwort des gedruckten Textbuches ausdrücklich auf Racines Drama als Vorlage. Daneben könnten als Inspirationsquellen aber auch Euripides sowie ein Opernlibretto von F. Algarotti gedient haben, welches 1757 als Anhang eines Essays über die Oper erschienen war [18. VI]. Gegenüber Racine ist bei du Roulet die Handlung operngemäß gestrafft, die ursprünglichen fünf Akte sind auf drei zusammengezogen. Als wichtigste Änderung wurde die von Racine eingeführte umstrittene Figur der Eriphile wieder entfernt, was v. a. für die Schlußlösung bedeutsam ist.

Der erste Akt faßt gewissermaßen die »erste Intrige« der racineschen Handlung zusammen. Agamemnon (*Agamemnon* und *Klytaimnestra*) versucht vergeblich, I. und Clytemnestre durch Arcas abzufangen und mit der falschen Nachricht von *Achilleus'* Untreue vom Lager fernzuhalten. Als die beiden Frauen dennoch eintreffen, werden sie gebührend mit Tanz und Musik gefeiert, bis das Gerücht von der angeblichen (hier unbenannten) Geliebten Achilles hereinplatzt und die Feststimmung zerstört. Schließlich erscheint Achille und kann die verunsicherte I. von seiner Aufrichtigkeit und Treue überzeugen. Die bei Racine nicht eigens dargestellte Versöhnung führt du Roulet breit aus und gewinnt so, ganz in der Tradition der ital. *opera seria*, einen opernwirksamen Akt-schluß mit Liebesduett des Protagonistenpaares. Im zweiten Akt schlägt die eigentliche »Hauptintrige« durch: Nachdem einige noch verbliebene Mißverständnisse ausgeräumt wurden, scheint endlich der



Abb. 2: G. B. Tiepolo: Die Opferung der Iphigeneia, Fresko (Ausschnitt), 1757. Vicenza, Villa Valmarana.

Weg für die Hochzeit frei sein. Als die Zeremonie jedoch unmittelbar bevorsteht, bricht Arcas sein Schweigen und warnt die anderen vor Calchas' und Agamemnons mörderischem Plan, I. zu opfern. Der von Achille zur Rede gestellte Agamemnon reagiert aufgebracht und fühlt sich in seinem Beschluß zunächst noch bestärkt, ringt sich dann aber an einem erneuten (ebenfalls vergeblichen) Rettungsversuch durch. Dramaturgisch ähnelt der zweite Akt dem ersten insofern, als nach anfänglichen Ungewißheiten eine heitere Feststimmung aufkommt, die durch die neue Hiobsbotschaft jäh zerstört wird. Das in der frz. Oper obligatorische, den Handlungsfluß oft störend hemmende Ballett erhält jeweils eine wichtige Funktion als Kontrastfolie. Im dritten Akt stellt sich mit dem Wegfall der Konkurrentin Eriphile das Schlußproblem neu: Die Flucht I.s und Clytemnestres ist gescheitert, das Opfer wird vorbereitet, und auch Achilles kämpferisches Eingreifen scheint I.s Tod nicht mehr verhindern zu können. Da – anders als bei Racine – kein »Ersatzopfer« zur Verfügung steht, muß also die Lösung wieder von außen durch die Dea ex machina erfolgen. In der ursprünglichen Fassung der Oper von 1774 verkündet Calchas, die Göttin Diane sei durch I.s tapfere Haltung besänftigt und verzichte auf das Opfer. Das Plausibilitätsproblem des leibhaftigen Auftretens der Göttin auf der Bühne wird so

ebenfalls vermieden. Auch die Rolle des Calchas als Verkünder erinnert immer noch ■■■ Racine. Dieser Schluß stieß jedoch auf Kritik, was zu einer Neufassung bei der Wiederaufnahme im folgenden Jahr führte. Diane erscheint nun doch wieder in traditioneller Deus-ex-machina-Art selbst auf der Bühne.

Der Textdichter ■■■ Glucks *Iphigénie en Tauride* (Paris 1779), N.-F. Guillard, orientierte sich an einer Vorlage von G. de la Touche von 1757. Der nahm jedoch, wie aus einem Brief ■■■ Guillard hervorgeht, selbst auf die Librettogestaltung Einfluß und ist u. a. für die Verkürzung von ursprünglich fünf Akten auf vier verantwortlich [13. Vlf.]. Konkrete Anregungen scheint Gluck dabei der Oper *Ifigenia in Tauride* von T. Traetta auf einen Text von M. Coltellini zu verdanken (Wien 1763).

Gleich der Beginn von Glucks Oper ist ungewöhnlich, da anstelle der regulären Ouvertüre eine *Introduction* erklingt, die direkt in die erste Szene übergeht und als Gewittermusik unmittelbarer Bestandteil der Handlung ist. Im abklingenden Sturm schildert I. den Priesterinnen ihren Traum, den sie als Zeichen des Todes ihrer Angehörigen Agamemnon und Oreste deutet. Etwas später werden die beiden soeben Gestrandeten, Oreste und Pylade, als Gefangene und neue Opferkandidaten hereingeführt. Im zweiten Akt wird Oreste im Kerker schlafend von einem Chor der Eumeniden gepeinigt. Als ■■■ erwacht, hält ■■■ die vor ihm stehende I. im ersten Augenblick für ein weiteres Geisterbild seiner ermordeten Mutter – ein eindrucksvolles Detail, das aus der Coltellini-Traettaschen *Ifigenia* von 1763 übernommen ist [13. VI]. Auch I. nimmt eine Familienähnlichkeit an Oreste wahr und empfindet Sympathie für den Gefangenen, erkennt ihn jedoch nicht. Vielmehr fühlt sie sich durch eine mehrdeutige Äußerung in ihrer Befürchtung bestätigt, ihr Bruder sei tot. Auch die Episode um den Brief im dritten Akt führt, anders als bei Euripides, noch nicht zum Wiedererkennen. Oreste und Pylade wetteifern heftig um das Privileg, sich für den Freund opfern zu dürfen. Schließlich wird gegen I.s eigentlichen Wunsch Oreste zum Opfer bestimmt und Pylade in die Freiheit geschickt. Im Folgenden entfällt die List, mit der bei Euripides Orestes und Pylades zur Flucht verholfen werden soll. Dafür findet das gegenseitige Erkennen der Geschwister zum spätestmöglichen Zeitpunkt statt, als I. bereits im Begriff ist, bei der Opferzeremonie den tödlichen Schlag gegen Orest auszuführen. Es bleibt keine Zeit, die Wiedersehensfreude auszukosten, da kurz darauf Thoas herbeieilt, der von der Flucht erfahren hat und nun versucht, wenigstens dieses eine Opfer zu erzwingen. Pylade ist unterdessen mit griech. Krieger zurückgekehrt; ■■■ kommt zum Kampf, bei dem Thoas von ihm getötet wird. Als rettende Dea ex machina erscheint wiederum Diane.

In der hochdramatischen Erkennungsszene erweist sich nicht zuletzt die Modernität der Oper. Im entscheidenden Moment schreckt I. nämlich vor dem Vollzug des Opfers zurück. Ihr Zögern wirkt wie ein Katalysator für das gegenseitige Erkennen. Es ist keineswegs etwa als Zeichen weiblicher Schwäche angesichts der »zu harten« Aufgabe ■■■ verstehen, sondern Ausdruck einer höheren ethischen Stufe der Humanität, die der I. figur hier von Beginn an zukommt. Nach Dahlhaus stehen – in Anlehnung ■■■ die klassischen Musikästhetiker Chr. G. Körners und G. W. F. Hegels – Oreste und I. für die gegensätzlichen Prinzipien des Pathos und des Ethos; diese verkörpern als zwei einander bedingende Seiten des Charakters das Beständige gegenüber den wechselhaften Affekten, wie sie in der älteren Ästhetik der barocken und metastasianischen Oper vorherrschen. Orestes wird nicht ■■■ einem Affekt zum anderen hin- und hergeworfen, sondern bleibt sich in seinem schicksalhaft auferlegten Pathos als Charakter treu. Auch I. bleibt sich treu, aber in ihrem Ethos, das dem äußeren Schicksal widersteht. »Im Pathos des Orest manifestiert sich der mythische Schuldzusammenhang, im Ethos der I. dessen Durchbrechung« [14. 299]. Dieser Charakter ist indes nicht bloß Sache der literarischen Gestaltung, sondern ebenso der Musik und äußert sich bei der Figur der I. in der Ausprägung eines spezifischen »Humanitätstones« [14. 298 ff.]. Demnach weist die von Guillard und Gluck geschaffene I. durchaus schon eine innere Verwandtschaft zur zeitlich benachbarten I. Goethes auf.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Das 19. Jh. ist arm ■■■ I. bearbeitungen. Bezeichnenderweise für diese Zeit taucht I. als Sehnsuchtsfigur v. a. in der Bildenden Kunst (s. u.) und in sehr geringem Ausmaß in der engl. Lyrik auf, dort v. a. bei A. Lord Tennyson. I. ist eine der Frauengestalten, denen das lyrische Ich in Tennysons visionärem Gedicht *A Dream of Fair Women* (1832) begegnet. I. beschreibt sich darin als fluchbeladen, schon in ihrer Jugend von jeder Hoffnung abgeschnitten. Sie spricht von dem Moment der Opferung und schildert ihre Sprach- und Hilflosigkeit. Allen Frauen, denen das lyrische Ich begegnet, ist gemeinsam, daß sie tot sind und daß ihnen Gewalt angetan wurde [9. 49 f.]; sie repräsentieren eine Hoffnungslosigkeit, die sich von der Erfüllung berechtigter Wünsche brutal abgeschnitten sieht. I. schreibt sich damit in ein pessimistisch-romantisches Sehnsuchtsmotiv ein. Insofern I. als Bild für romantische Handlungsunfähigkeit stehen kann, wird deutlich, warum der Stoff im 19. Jh. von Drama und Oper in die Lyrik und Bildende Kunst wandert.

Im 20. Jh. erscheint der I.stoff zunächst im Umkreis der Verarbeitung von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg in der gewaltigen *Atriden-Tetralogie* des greisen G. Hauptmann. Zwischen 1940 und 1945 entstanden, stellt dieses Spätwerk einen letzten Reflex der seit F. Nietzsche unternommenen »dionysischen Revision« [19. 43–212] der Antikerezeption dar. Die Tetralogie ist in bewußtem Anachronismus in unregelmäßigen Blankversen geschrieben.

Die Kopftragödie *Iphigénie in Aulis* ist ungeachtet des Titels eher eine Agamemnontragödie (Agamemnon und Klytaimnestra). Agamemnon ist hilflos getriebener Führer eines Heeres, das in einer bedrohlichen, von verwirrenden Vorzeichen und grausamen Andeutungen erfüllten Atmosphäre dahinvegetiert. In dieser Atmosphäre des Schreckens ist ■■■ nicht Herr seiner selbst. Nachdem ■■■ I. von Aulis nach Mykene hin und her geschickt hat, zerrt er sie schließlich mit gezogenem Schwert zum Opferaltar und wird in einer rasend-hysterischen Massenszene zum Priester-Schlächter seiner Tochter. Ekstatische »Heil«-Rufe und »maßloser Enthusiasmus« (4, 2) umtosen den Blutausch. Zweifellos sind hier nationalsozialistische Massenszenen verdichtet [46. 262 f.]. In diesem Zusammenhang scheint auch die Psychologie der I. deutbar zu sein. Zunächst ein unschuldiges Kind und Opfer irrationaler Götterforderungen, findet in ihr angesichts des Opferaltars ein an Euripides erinnernder Umschlag statt: »PEITHO: O Priester, was hat Delphi uns beschert/durch deinen Mund! – IPHIGÉNIE grell dämonisch aufschreiend: Den Sieg! Den Sieg! Den Sieg!« (5, 2). In diesem hysterischen Nachschreien ihres eigenen Untergangs echot I. diejenigen, die sie vernichten, und verweist damit gleichzeitig auf die Psychologie der nationalsozialistischen Jugendverführung.

Die zuerst (1940–1941) entstandene Schlußtragödie *Iphigénie in Delphi* geht auf die nur bei Hyginus vorfindliche Variante des Mythos zurück, nach der Orestes, Elektra und I. im Apollontempel zu Delphi entsühnt werden und daraufhin ein neuer, friedvoller Zweig des Atridengeschlechts entstehen kann. Konkret bezieht sich Hauptmann auf ein in der *Italienischen Reise* unter dem Datum des 19. Oktober 1786 dokumentiertes Dramenprojekt Goethes. Das Szenario im Inneren des Apollontempels erscheint »epigonal klassizistisch« [46. 249]. Der noch verwirrten Elektra treten inmitten einer Säulenhalle würdevolle Priester entgegen. Sie bereiten eine große Weihefeier vor, in der die blutig-chthonische Gottheit Hekate in die zivilisiert-apollinische Welt überführt werden soll. Zu diesem Zweck wird das Schiff ■■■ Tauris erwartet, auf dem Orest die Oberpriesterin der Hekate nach Delphi entführt hat, ohne sie als seine Schwester erkannt zu haben. Mit dem Auftritt der I. nun ändert sich die bieder-bedeutungslose Szenerie entscheidend. Zuvor als

»Todesgöttin« (3, 5) angekündigt, trägt sie tatsächlich göttliche Züge. Im Gegensatz ■■■ Goethes I. ist sie nicht im barbarisch-menschenopfernden Taurerland im Exil, sondern gerade hier in Delphi: »Nur fort von Menschen, Jahrmarktstreiben, Freuden,/die widerlich wie Kindsbrei sind, ■■■ fort/in finstre Felsenklüfte, Wüstenein/und unauffindbar tiefe Einsamkeit« (3, 3). Die Figur der I. ist somit in jeder Hinsicht eine Anti-I.; Hauptmann hat gegenüber Euripides und v. a. gegenüber Goethe entscheidende Veränderungen ■■■ Mythos vorgenommen [19. 204–212].

Während I. bei Euripides schwerwiegende Einwände gegen den Menschenopferkult geltend macht und ihn bei Goethe gänzlich abschafft, ist Hauptmann ■■■ I. »blutigieriger, gnadenloser als die Göttin selbst« (1, 6). Sie ist eine mit eigener Hand mordende Priesterin, sie hat »Griechen abgeschlachtet ohne Zahl« (2, 5). I. repräsentiert die Nachtseite der Humanität, das Barbarische, Blutgierige und Irrationale. Und doch ist sie die in diesem Stück eigentlich tragische Figur. Sie verweigert sich der großen Versöhnungs- und Entsühnungsfeier und opfert sich selbst, indem sie sich in die Phäriadenschlucht stürzt. Dieser Akt der Selbsttötung, die einzig freie und selbstbestimmte Handlung der Tetralogie, ist nun paradoxerweise keine erhabene Handlung im Schillerschen Sinne, keine Manifestation des sittlich-autonomen Individuums, sondern seines Gegenteils, des in blutigen Zwängen verhafteten Menschen. Mitten im Zweiten Weltkrieg artikuliert sich hier die profunde Skepsis Hauptmanns am klassischen Humanitätsdenken.

Iphigénie Hôtel von M. Vinaver (geschrieben 1959, UA 1977) ist in einem weiteren Sinne ebenfalls eine dramatische Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Aber während Hauptmann in seiner Diktion noch im 19. Jh. verwurzelt ist, ist Vinaver ein Dramatiker nach S. Beckett und E. Ionesco, in deren Stücken sich die Menschheitskatastrophen hinter dem mit groteskem Humor vorgetragenen Alltäglichen verbergen. Dementsprechend ist *Iphigénie Hôtel* keine Neuauflage des I.stoffes; das, was auf der Bühne vorgeht, hat offensichtlich nichts mit dem myth. Geschehen in Aulis, Taurien oder Mykene zu tun – der Mythos steckt vielmehr im »Zwischen«, in dem, ■■■ nie gezeigt oder gesagt wird, im »entre-deux«, wie Vinaver ■■■ im Vorwort zu seinem Stück nennt.

Iphigénie Hôtel ist ein mittelmäßig gepflegtes Touristenhotel in Mykene, Griechenland, in dem soignierte frz. Touristen absteigen, im besten Fall auf der Suche nach dem Bildungserlebnis Antike. Dementsprechend ist das myth. Griechenland ■■■ handgemalten Souvenirobjekten heruntergekommen, die in der Hotelhalle zum Kauf angeboten werden. Der Zuschauer verfolgt auf der Bühne ein scheinbar disparates Gerede, Liebeleien finden statt, kleinere Intrigen im Personal, man

sucht ständig den Laufburschen. Im Hintergrund laufen der Putsch und das Ende der IV. Republik des Jahres 1958 ab, ohne daß irgend jemand dem besondere Beachtung schenken würde. Die Figuren haben die Statur myth. Helden verloren, die Handlung ebenso. Niemand wäre mehr dazu in der Lage, seine Tochter zu opfern – aber die Grausamkeit liegt nun im Banalen und Alltäglichen. In einem einsamen Zimmer stirbt Orest, der ehemalige Eigentümer des Hotels, vor sich hin. Es ist unklar, wer wie aktiv schuld an seinem Tod ist; klar ist nur, wer davon profitiert: Alain vom Zimmerservice, der das Vakuum nutzt, um sich aggressiv und unverschämt in der Hierarchie nach oben zu intrigieren, und anonyme Kapitalgeber, die Mykene zu einem Antike-Erlebnispark umbauen wollen. Es geht darum, wer wen erniedrigen darf, und wer die sexuelle Vormachtstellung innehat. Es geht im Grunde um die »Banalität des Bösen«, und so trifft es sich, daß Goering, Himmler und Goebbels im Juni 1935 ebenfalls Gäste des Iphigénie-Hôtel gewesen sind und sich im Gästebuch eingetragen haben. Mit Vinaver ist I. eigentlich erst im 20. Jh. angekommen; das myth. Perso-



Abb. 3: Anselm Feuerbach, Iphigénie (in Tauris), Öl auf Leinwand, 1871. Stuttgart, Staatsgalerie.

nal besteht aus Etagenkehlern und Bürokraten, alles ist banal, aber darum nicht weniger monströs [23. 68–80].

Vinavers Rezeption des Mythos ist in einer weiteren Hinsicht richtungsweisend, insofern sie angesichts der vollständigen Ausblendung der myth. Handlung und des Personals eigentlich eine Nicht-Rezeption und eine Konsequenz der Schwierigkeiten ist, den Mythos im 20. Jh. noch einmal produktiv zu machen. Dokument davon nämlich, wie wenig eigenständig andernfalls zeitgenössische Mythenrezeptionen zu sein drohen, sind die beiden vorerst letzten erwähnenswerten – dt. – Adaptionen des I.stoffes von R. W. Fassbinder (*Iphigénie auf Tauris* [1968] Johann Wolfgang Goethe, 1968) und V. Braun (*Iphigénie in Freiheit*, 1990). Beide Texte sind »Stücke nach Stücken« (so der Untertitel von Fassbinders Sammelband *Antiteater*), d. h. sie beziehen sich in polemischer Absicht auf ihre Vorgängerstücke, v. a. auf die goethesche *Iphigénie*. Dieser Absicht entspricht auch das ihnen gemeinsame Prinzip der Textmontage, der Zitatenklitterung und der Mischung von Obszönem und Hohem. Sowohl für Fassbinder als auch für Braun aber scheint der I.mythos selber keine poetisch-produktive Anziehungskraft mehr auszuüben. Es geht weniger um Mythenrezeption als um die Rezeption bestimmter Klassikerstücke bzw. die bewußte Zerstörung des Mythos als Geschichte (vgl. Braun in [45. 18]). Im Sinne einer marxistischen Literaturgeschichtsschreibung erscheint der Mythos damit nicht mehr von vorneherein als adäquates Modell zur Abbildung zeitgenössischer Wirklichkeiten.

B.4.2. Bildende Kunst

Die berühmtesten I.darstellungen sind gewiß die von A. Feuerbach. Zum ersten Mal in der Stoffgeschichte wird bei Feuerbach die taurische I. dargestellt, die sehnsüchtig auf das Meer in Richtung Heimat blickt. In der zweiten Fassung von 1871 radikalisiert Feuerbach gegenüber der ersten von 1862 die Thematik erheblich (vgl. Abb. 3). Die unteren zwei Drittel des Bildes sind regelrecht vermauert, der Ausblick auf Meer und Himmel nimmt nur noch das obere Bildritzel ein. Der Körper I.s ist durch den Felsen, auf dem sie sitzt, vollständig vom Meer abgeschnitten, bezeichnenderweise ragt nur der Kopf in die freie Aussicht hinaus. Im Gegensatz zur ersten Fassung ist der Körper nun zum Meer hingedreht, folgt der Richtung des Blicks, der nun aber nach oben zum Himmel geht. Deutlicher als in der ersten Fassung ist die melancholische Haltung, der Kopf ist auf die Hand gestützt. Ebenfalls verändert ist die Umgebung; die Küste ist nur noch karg bewachsen, herrschen bräunliche und grüliche Farbtöne vor. Feuerbach selbst hat

diese Fassung als »Personifikation der Sehnsucht« bezeichnet [16. 312]. Der Bildaufbau, der nur den Kopf in den Himmel hineinragen läßt, zeigt die Unmöglichkeit physischen Entrinnens. Die Erfüllung der Sehnsucht ist nicht zu erhoffen, sie kann nur imaginiert werden. Mit seinen I.darstellungen greift Feuerbach somit auf die ant. Tradition der resignierten I. zurück und macht sie fruchtbar für die Sehnsuchtsmotivik des 19. Jh. Ähnlich wie in der Lyrik Tennysons (s. o.) kann der I.stoff das späromantische Gefühl des Ungenügens an der Wirklichkeit und die Sehnsucht nach dem Klassischen ausdrücken.

Im 20. Jh. findet sich v. a. bei O. Zadkine ein Reflex dieser trauernden und resignierten I. (vgl. Abb. 4). Dargestellt ist ein stehender weiblicher Akt, die Beinhaltung mit Standbein und Spielbein ist leicht schreitend und erinnert an klassische Statuen. Der Kopf ist gebeugt und verhüllt. Deutlicher als Feuerbach erinnert Zadkine damit an die ant. Bildtradition der verschleierten I. Entstanden 1940, noch vor Zadkines Flucht in die USA, drückt sich hier möglicherweise



Abb. 4: Ossip Zadkine, Iphigénie, Bronze, 1940. Privatbesitz.



Abb. 5: Paul Delvaux, Le sacrifice d'Iphigénie, Öl auf Leinwand, 1968. Privatbesitz.

eine resignative Haltung angesichts von Weltkrieg und Nationalsozialismus aus.

Auch der zweite Typ von I.darstellungen, das Opfer, findet sich in der Kunst des 20. Jh. P. Delvaux' *Le sacrifice d'Iphigénie* von 1968 stellt deutlich die Komponente sexueller Initiation und Gewalt in den Vordergrund (vgl. Abb. 5). Das komplexe Gemälde zeigt im rechten Bildvordergrund sitzend eine weißgekleidete blonde Frau. Über sie beugt sich eine dunkelhaarige Frau. Ihre Geste scheint sowohl anbetend zu sein als auch die einer Dienerin, die das Haar ihrer Herrin ordnet. In der linken Bildhälfte steht die weißgekleidete Blonde ein weiteres Mal, diesmal kleiner dargestellt. Sie sieht sich offenbar selbst zu. Über diesen drei Figuren spannt sich eine klassizistische Architektur, die einen Tempel erinnert. Der Dielenboden des Hauses verlängert sich nach unten abfallend in die Perspektive hinein. Er wird von einem breiten Fluß begrenzt. Im Hintergrund erkennt man die Silhouette einer nächtlichen Ortschaft; vor ihr fährt ein Zug den Fluß entlang. Im Mittelgrund auf dem Dielenboden steht, mit dem Rücken zum Betrachter, ein Mann im Anzug. Vor ihm liegt eine Frau, deren Brust entblößt ist.

Bei der Deutung der Gemälde Delvaux' spielt die Perspektive eine wichtige Rolle, insofern sie eine Spannung zwischen Vordergrund und Hintergrund aufbaut, die mit Bezug auf das Unbewußte oder sexuell zu interpretieren ist [44]. Geht man vom Titel des Bildes aus, sind darum möglicherweise die beiden Sta-

tionen im Vordergrund und Mittelgrund des Bildes als Vorbereitung zur Opferung und als deren Ergebnis ■■ verstehen. Die weiße Kleidung der Frau im Vordergrund deutet auf eine Hochzeit hin; die aufgebahrte, möglicherweise tote Frau im Mittelgrund – in Zusammenhang mit frz. *la petite mort*, i.e. Orgasmus – dementsprechend auf die sexuelle Initiation. Der fahrende Zug im Zusammenhang sexueller Bedrohung findet sich ebenfalls in Delvaux' früherem Gemälde *L'âge de fer* (1951).

→ *Agamemnon und Klytaimnestra; Artemis; Elektra; Orestes*

Forschungsliteratur

- [1] Th. W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, 1974, 495–514
 [2] U. ANDERSSON, Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani, 1984 [3] S. ARETZ, Die Opferung der Iphigeniea in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen, 1999 [4] R. BARTHES, Sur Racine, in: R. Barthes, *Ceuvres complètes* 1, Bd. 1, 1993, 983–1103
 [5] B. BOLDUC, Iphigénie. De la vraie éloquence à l'artifice efficace, in: R. W. Tobin (Hrsg.), *Racine et/ou le classicisme*, 2001, 93–112 [6] D. BORCHMEYER, Iphigenie auf Tauris, in: W. Hinderer (Hrsg.), *Interpretationen. Goethes Dramen*, 1992, 117–157 [7] M. L. BORRÁS, Picabia, 1985
 [8] M. BUTOR ■■ al., Delvaux, 1975 [9] A. J. CARR, Tennyson as a Modern Poet, in: J. Kilham (Hrsg.), *Critical Essays ■■ the Poetry of Tennyson*, 1960, 41–64 [10] G. CERULLI IRELLI (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei*, 1990
 [11] D. CONACHER, Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure, 1967 [12] G. CROLL, Ein unbekanntes tragisches Ballett ■■ Gluck, in: FS H. Klein (hrsg. von der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde), 1970, 275–277 [13] G. CROLL, Vorwort, in: Ch. W. Gluck, *Iphigenie in Tauride. Tragédie opérà in vier Akten von N.-F. Guillard* (Sämtliche Werke 1.9), VI–XI [14] C. DAHLHAUS, Ethos und Pathos in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, in: *Musikforschung* 27, 1974, 289–300 [15] F. DELTOUR, *Les ennemis de Racine au XVIIIe siècle*, 1884 [16] J. ECKER, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, 1991 [17] D. J. FARELLY, Iphigenie as *»Schöne Seele«*, in: NGS 4, 1976, 55–75 [18] M. FLOTHIUS, Vorwort, in: Ch. W. Gluck, *Iphigénie en Aulide. Tragédie Opéra ■■ trois actes* von M. F. L. Gand Bailli du Roulet dit Le Blanc (Sämtliche Werke 1.5.b.), 1989, VI–XI [19] W. FRICK, *»Die mythische Methode«*. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, 1998 [20] W. FRICK, Die Schlichterin und der Tyrann: Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jh., in: *Goethe* 118, 2001, 126–141 [21] M. FUHRMANN/J. GRUBER (Hrsg.), *Boethius*, 1984 [22] J. M. GLIKSOHN, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, 1985 [23] H. GÖBLER-LINGENS, Die ungeordnete ■■ Banalität des Alltags und ihre ästhetische Strukturierung. Untersuchungen zum dramatischen Werk Michel Vinavars, 1998 [24] L. GOLDMANN, *Der verborgene Gott* [1955], 1974 [25] F. HACKERT/J. ANGST, *Erläuterungen und Dokumente: J. W. Goethe, Iphigenie auf Tauris*, 1969 [26] P. HADOT, *Die innere Burg. Anleitung zu einer Lektüre Mark Aurels*, 1996 [27] K. HAMBURGER, *Von Sophokles ■■ Sartre. Griechische*

Dramenfiguren antik und modern, 1962 [28] G. F. W. HEGEL, *Ästhetik*, hrsg. von F. Baßenge, 1955 [29] H. R. JAUSS, *Racine ■■ und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 1975, 353–400 [30] W. JENS, Euripides, in: *Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden*, Bd. 1, 1958, VII–XXXIX [31] L. KAHL, Art. Iphigeniea, in: LIMC 5.1, 1990, 706–729 [32] E. KÖHLER, *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik*, hrsg. von H. Krauß, 1983 [33] E. KÖHLER, *Vorlesungen ■■ Geschichte der französischen Literatur. Klassik* 1, hrsg. von H. Krauß, 1983 [34] M. LACLOTTE (Hrsg.), *École de Fontainebleau*, *Ausst.kat.*, 1972 [35] S. LECOMBE, *Ossip Zadkine. L'Œuvre sculptée*, 1994 [36] H. MAYER, *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte ■■ Lessing bis Heine*, 1986 [37] W. NICOLAI, Euripides' Dramen mit rettendem Deus, 1990 [38] E. OBERLÄNDER, *Die Iphigenie-Dramen der französischen Literatur*, 1950 [39] R. PROHL, *Racine's Iphigénie. Literary Rehearsal and Tragic Recognition*, 1974 [40] I. ROGGE, *Die schöne weibliche Gestalt im dramatischen Werk Goethes*, 2000 [41] J. ROHU, *Racine entre sa carrière, son œuvre ■■ son Dieu*, 1992 [42] G. ROMANELLI, *Venedig. Kunst und Architektur*, Bd. 2, 1997 [43] E. R. SCHWINGE (Hrsg.), *Euripides*, 1968 [44] D. SCOTT, *Paul Delvaux. Surrealizing the Nude*, 1992 [45] B. SEIDENSTICKER/M. VÖHLER (Hrsg.), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, 2002, 19–43 [46] P. SPRENGEL, Gerhard Hauptmann. Epoche-Werk-Wirkung, 1984 [47] R. STROHM, *Tradition und Fortschritt in der Opera seria*, in: R. Strohm (Hrsg.), *Die italienische Oper im 18. Jh.*, 1979, 291–377 [48] PH. VELLACOTT, *Ironic Drama. Study of Euripides' Method and Meaning*, 1975 [49] J. H. WASZINK, *Introduction*, in: J. H. Waszink (Hrsg.), *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Bd. 1.1, 1969, 195–212 [50] K. WEDER, *Geschichte als Mythos. Zu Volker Brauns' Iphigenie in Freiheit*, in: *Sprachkunst* 32.2, 2001, 241–255 [51] B. WOSHINSKY, *Iphigénie transcendente*, in: Ch. Williams (Hrsg.), *Actes de Columbus: Racine – Fontenelle: Entretiens sur ■■ pluralité des mondes – histoire et littérature*, 1990, 87–95.

Andrejs Petrowski (Tübingen)
 Bert Klein (Tübingen)

Iuno s. Hera

Iuppiter s. Zeus

Jason s. Iason und die Argonauten

Juno s. Hera

Jupiter s. Zeus

Kadmos

(Κάδμος; lat. Cadmus)

A. Mythos

K. ist der Sohn des phönizischen Königs Agenor und der Telephassa, Bruder des Kilix, Phoinix und der Europa, Gatte der Harmonia, Vater der Agaue, Autonöe, Ino, Semele und des Polydoros (Hom. Od. 5,333; Hes. theog. 937, 975–978) sowie Großvater des Dionysos. Auf Agenors Befehl begibt sich K. auf die Suche nach der von Zeus entführten Schwester Europa (Eur. Phoen. 638–675). Nach dem Spruch des delphischen Orakels, das K. um Rat fragt, folgt er einer Kuh, um ■■ dem Ort, an dem diese erschöpft niedersinkt, die Stadt Theben zu gründen. Nachdem die Kuh sich in Boiotien niedergelassen hat, will K. sie der Athena opfern, wird dabei aber ■■ Drachen des Ares angegriffen; nach späteren Quellen sind es K.'s Gefährten, die beim Wasserholen angegriffen und getötet werden (Ov. met. 3,24–49; Apollod. 3,4,1). K. erschlägt den Drachen und sät dessen Zähne dem Rat Athenas gemäß auf einem Acker aus, woraus die Spartoi erwachsen, die einander sogleich im Kampf töten. Dem zürnenden Ares muß K. ein *»großes Jahr«* dienen; zum Lohn erhält er dessen Tochter Harmonia zur Frau (Hellanikos FGHist 4 F 51; Apollod. 3,4,2). Zur legendären Hochzeit singen die Musen, und die Götter bringen Gaben (Thgn. 15–18; Pind. P. 3,88–95; Eur. Phoen. 822 f.).

In den *Bacchae* des Euripides muß K. seiner Tochter Agaue die Realität ihrer Tat enthüllen, nachdem diese in dionysischer Ekstase ihren Sohn Pentheus getötet hat (Eur. Bacch. 1216–1380). Dionysos kündigt K.'s und Harmonias Verwandlung in Schlangengestalt sowie eine lange Irrfahrt als Führer eines fremden Volkes bis zur Aufnahme in die Elysischen Gefilde an.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die Bezeichnung *Kadmēloi* bzw. *Kadmēlōnes* für die Bewohner des boiotischen Theben (Hom. Il. 4,385 u. a.) scheint von der Kadmeia, der Burg Thebens, abgeleitet, die Formulierung des Mythos von der Gründung der Stadt Theben durch K. sekundär zu sein [8. 182 f.]; [6. 151 f.]. Der phönizische Hintergrund des Siedlungs- und Gründungsmotivs wird zuerst bei Herodot im Zusammenhang der Einführung des Alpha-

bets in Griechenland erwähnt (Hdt. 5,58) und bei Pausanias gegen konkurrierende Meinungen verteidigt, K. sei ägyptischer Herkunft (Paus. 9,12,2). Umstritten ist, ob die Erwähnung Phoinikiens als Indiz für eine Herkunft des Mythos ■■ mediterranen Migrationskontexten ■■ werten ist [10. 448–450] oder ob ■■ sich angesichts der fehlenden früheren Erwähnung dieses Aspekts um eine Diskreditierung der Thebaner als ursprünglich Fremde im Kontext der thebanischen Kollaboration mit den persischen Invasoren handelt [8. 183]. Da die Gefährten des K., die ■■ der Quelle vom Drachen getötet werden, erst ab dem 3. Jh. v. Chr. auftreten, ist davon auszugehen, daß es sich wie bei den einander tötenden Spartoi, die der Argonautensage entnommen zu sein scheinen, um eine Übertragung aus einem anderen Kontext handelt [9. 47]; [6. 150].

(Ps.-)Apollodoros und Ovid erwähnen fünf überlebende Spartoi (Apollod. 3,4,1; Ov. met. 3,124–126). Diese beiden Texte sind in ihrer Bedeutung für die Rezeption des K. mythos kaum zu überschätzen. In der Heuremataliteratur wird K. zum Stifter der Kultur überhaupt. Tacitus erwähnt K. und die ihn begleitenden Phoiniker als Übermittler der in Ägypten erfundenen Schrift an die Griechen (Tac. ann. 11,14). Nach den bei Plinius d. Ä. angeführten Quellen bringt K. 16 Buchstaben ■■ Phoinikien, erfindet das Steinbrechen und das Verhütten von Golderzen (Plin. nat. 7,192–197; vgl. Clem. Alex. Strom. 1,16,75). Nonnos' *Dionysiaká* (5. Jh.) erweitern den bekannten Stoff um eine Episode, in der K. als eine dem Hermes vergleichbare *»Trickster«*-Figur erscheint [7. 315]. In Zeus' Auftrag betört K. als Hirte verkleidet mit seinem Flötenspiel den Riesen Typhon, der Zeus die Waffen und v. a. die Sehnen geraubt hat. K. erhält von Typhon die Sehnen für das Versprechen, daraus das neue Instrument Kithara herzustellen, und gibt sie Zeus zurück (Nonn. Dion. 1,154–534).

B.1.2. Bildende Kunst

Darstellungen der Abenteuer und Taten des K. finden sich auf zahlreichen phönizischen Münzen, darunter die Gabe des Alphabets an die Hellenen [2. CXLII]. Auf Vasenbildern bis zum 4. Jh. v. Chr. erscheint K. stets griech., nie asiatisch gekleidet und bis auf zwei Ausnahmen bartlos [9. 54; 46]. Einige Vasen zeigen K.'s Begegnung mit dem Drachen auf dem Weg zur Quelle und neben ihm auf dem Boden oder in sei-

Hand eine Vase bzw. Amphora. Neben zahlreichen Darstellungen, die K. mit einem Stein zeigen, den er von Athena erhält (vgl. Eur. Phoen. 663; 1062–1064), finden sich auch Schwertszenen (vgl. Pherekydes FGrH 3 F 88 [9. 46 f.]).

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

B.2.1. Literatur und Bildende Kunst

Der Gründungsmythos spielt in der K.rezeption der Spätant. und des MA eine herausragende Rolle. Im *Roman de Thèbes* (ca. 1152) wird er vermittelt durch eine Wandmalerei in einem thebanischen Tempel beschrieben (9179–9227). J. de Meun gibt im allegorischen *Roman de la Rose* eine Darstellung des K.mythos, in der die Drachensaat und die Gründung der Stadt Theben zusammen mit den fünf Saatentsprungenen als erstrebenswerte Populationsvermehrung verstanden wird (20111–20131), während die Allegorese des *Ovide moralisé* den K.mythos mit einer antisemitisch konstruierten Geschichte der Juden in eins setzt (4,5116–5381). Aufstieg und Fall des Gründers und Schrifterfinders K. werden in G. Boccaccios *De casibus virorum illustrium* (um 1360) in einem tragischen Geschichtsverständnis als Exemplum dargestellt. Die Gelehrtheit des Gründers K. hebt Christine de Pizan in *Epistre Othea* (ca. 1400) hervor. Sie deutet in der Glosse dessen Kampf mit dem Drachen als die Mühe des Studiums und K.' Verwandlung in eine Schlange als seine Aufsichts- und Lehrfunktion. In der Allegorie liest sie den Drachentöter christologisch [11. 241 f.]. Eine Miniatur im Pariser Manuskript BN MS fr. 606 zeigt im Vordergrund K., den Drachen erstechend, im Hintergrund den Bau einer Stadt [3. Abb. 25].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Anders als in der Bildenden Kunst spielt der K.mythos in der Literatur der Nz. eine untergeordnete Rolle, in den wenigen Quellen jedoch wird K. als Kulturvermittler verstanden. Embleme von A. Alciati (*Emblematum libellus*, Neuaufl. Venedig 1546, 25) und B. Aneau (*Picta Poesis*, Lyon 1552, 11) zeigen K. als Erfinder bzw. Überbringer des Alphabets, wobei die kämpfenden Spartoi als sich stoßende Buchstaben beschrieben werden; nur fünf, die Vokale, bleiben unberührt. S. Bocharts Hinweis auf die biblischen Kadmoniter (Gen 15,19) in seiner *Geographiae sacrae pars altera, Chanaan de colonis et Phoenicum* (Caen 1646, 486) bildet den Auftakt zur Diskussion um die nach wie vor umstrittene Herkunft des Namens aus der semitischen Wurzel *qdm* (»östlich, vorzeitens«; vgl. [10. 448–450]). In J. G. Herders kulturgeschichtlichen

Studien dient die K.überlieferung bei der Diskussion um die Entstehungszeit der Buchstabenschrift als Referenzpunkt. So sei bekannt, »daß zu Moses Zeiten Cadmus sein Alphabet schon den Griechen brachte« [12. 66]. M. M. Cherkaskows Roman *Kadm i Garmonija* (1786) entwirft im klassizistischen Stil das utopische Bild einer aufgeklärten Monarchie, F. Hölderlins Elegie *Brod und Wein* (1801) erwähnt das »Land des K.« als Herkunfts- und Verweisungsort des Dionysos.

B.3.2. Bildende Kunst

K.' Kampf mit dem Drachen und die einander erschlagenden Spartoi sind v. a. in der ital. und niederl. Malerei des Barock beliebte Motive [5. 150 f.]. Cornelisz. van Haarlem zeigt auf dem manieristischen Ölgemälde *Der Drache tötet die Gefährten des Kadmos* (1588, London, National Gallery) im dominierenden Vordergrund den geflügelten Drachen, der seine Krallen in einen verrenkten Körper schlägt, während sein Gebiß das Gesicht eines weiteren Gefährten zerfleischt. In Anlehnung an Ovid (Ov. met. 3,65–94) stößt K. im Mittelgrund dem Drachen eine Lanze in den Rachen. Fast idyllisch wirkt dagegen H. Goltzius' ebenfalls Ovid orientierter K.zyklus (Federzeichnungen, um 1590, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett). An Schlachtenbilder erinnert S. Rosas Ölgemälde *Die Gründung Thebens durch Kadmos* (gegen 1660, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst), auf dem der Drache bereits getötet am Boden liegt und K. in heroischer Pose zu Athena aufblickt, die wiederum mit ihrer Rechten auf die breit angelegte Szene der eben dem Acker entwachsenden und einander bereits bekämpfenden Spartoi weist. Inhaltlich und vom Bildaufbau vergleichbar, jedoch der dekorativen Funktion des Auftragswerks gemäß deutlich landschaftsbetont erweist sich P. P. Rubens' Ölskizze *Kadmos und Minerva* (1636, Norfolk, Raveningham Hall, Coll. Sir Edmund Bacon) ebenso wie das gleichnamige, durch J. Jordaens ausgeführte Ölgemälde (1636–1638, Madrid, Prado).

B.3.3. Musik

Die neuartige dramatische und musikalische Konzeption einer Tragédie en musique, die J.-B. Lullys Oper *Cadmus et Hermione* (Libretto von P. Quinault, 1673) mit der Vermischung und Kontrastierung von ernsten und heiteren Szenen zu Grunde liegt, wird vorbildhaft für die frühe frz. Oper und u. a. durch Parodien äußerst populär. An Ovids *Metamorphosen* orientiert sich W. Congreves Libretto *Semele*. Zunächst 1707 von J. Eccles vertont, bildet später mit nur geringfügigen Änderungen die Vorlage für G. F. Händels gleichnamiges Oratorium (1744), in der die Baßstimme K., den autoritären Patriarchen, vorstellt.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Charakteristisch für die gegenwartsbezogene Mythenrezeption der Moderne ist G. Kaisers Schauspiel *Europa* (1914/15). K., der pazifistischen und ästhetizistischen Diktatur Agenors entflohen, stellt trotz seiner Abwesenheit eine zentrale Figur des Stücks dar; zuletzt sind es auch die barbarischen und lüsternen Krieger seiner Drachensaat, die in den »schönen Staat« einbrechen und sein Ende bringen. Mit dem Begriff »subject-rhyme« beschreibt E. Pound das poetologische Verfahren, den Echoeffekt von Stoffen und Zeiten spürbar zu machen, etwa im *Canto XXVII*, der die Saat der Drachenzähne u. a. in der Oktoberrevolution spiegelt [1. 82]. Epigonal hingegen gibt sich R. Pannwitz' K.rezeption in der epischen Dichtung *Kadmos* (1960), die später den ersten Teil seiner *Thebais* (1965) bildet. K. wird hier als »kulturbringer«, als »erster eigentlicher mensch« vorgestellt und mit Blick auf die untergangsbedrohte Gegenwart als Retter angerufen [13. 54 f.]. R. Calassos Roman *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988) montiert in variierenden Wiederholungen eine Vielzahl von Versatzstücken griech. Mythol.; »reflektierte Distanz« und Selbstreferentialität, die für die Postmoderne charakteristisch sind, werden nicht zuletzt in der abschließenden, sich auf Nonnos berufenden Darstellung des K.mythos und der Erwähnung des Geschenks des Alphabets den Griechen deutlich [4. 257].

B.4.2. Musik

Die musikalische Rezeption der Moderne sieht K. unter Rückgriff auf Eur. Bacch. in der Rolle des Patriarchen. E. Wellesz' zweiaktige Oper *Die Bakchantinnen* (1931) unternimmt den Versuch, die kommentierende Funktion des Chors der ant. Tragödie und eine kultisch-tänzerische Bewegungsregie in die Oper zu inte-

grieren. Sowohl musikalisch als auch choreographisch aktualisiert, gründet H. W. Henzes Oper *Die Bassariden* (Libretto: W. H. Auden und C. Kallman, 1966) in seiner Auseinandersetzung mit Nietzsche, Wagner und Mahler. K. tritt im zweiten Satz der sinfonisch angelegten viersätzigen Oper auf, in dem er seiner Bestürzung über das Geschehen Ausdruck verleiht und damit Pentheus' Anagnorisis herbeiführt. Diese Rolle kommt auch der Baßstimme Cadmo in G. F. Ghedinis Oper *Le Baccanti* (1948) zu.

Forschungsliteratur

- [1] D. ALBRIGHT, Early Cantos I–XLI, in: I. Nadel (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999, 59–91
- [2] G. F. HILL, Catalogue of the Greek Coins of Phoenicia, 1910
- [3] S. HINDMAN, Christine de Pizan's »Epistre Othéa«: Painting and Politics at the Court of Charles VI, 1986
- [4] M. MOOG-GRÜNEWALD, Über die ästhetische und poetologische Inanspruchnahme antiker Mythen bei Roberto Calasso, »Le nozze di Cadmo e Armonia«, und Christoph Ransmayr, »Die letzte Welt«, in: H. Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, 1999, 243–260
- [5] A. FIGLER, Barockthemen 2, 1974
- [6] A. SCHACHTER, Kadmos and the Implications of the Tradition for Boiotian History, in: *La Béotie antique*, hrsg. vom Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, 145–153
- [7] T. S. SCHEER, Mythische Vorväter: Zur Bedeutung griechischer Heroenmythen im Selbstverständnis kleinasiatischer Städte, 1993
- [8] E. VERMEULE, Kadmos and the Dragon, in: D. G. Mitten et al. (Hrsg.), *Studies Presented to George M. A. Hanfmann*, 1971, 177–188
- [9] F. VIAN, Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes, 1963
- [10] M. L. WEST, The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, 1997.

Zitierte Quellen

- [11] Christine de Pizan, *Epistre Othea*, hrsg. von G. Parussa, 1999
- [12] J. G. HERDER, Fragmente einer »Archäologie des Morgenlandes«, in: Herders sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Bd. 6, 1883, 1–130
- [13] R. PANNWITZ/O. KOKOSCHKA, *Thebais*. Hellas, 1965.

Sebastian Wogenstein (Storrs, Connecticut)

Kassandra

(Κασσάνδρα, Κασάνδρα, Κασσάνδρη, lat. Cassandra)

A. Mythos

K. ist die Tochter des trojanischen Königs Priamos und der Hekabe. Sie erhält von \uparrow Apollon die Sehergabe; als sie sich ihm sexuell verweigert, bewirkt er, daß niemand ihren (zumeist negativen) Prophezeiungen Glauben schenkt (Aischyl. Ag. 1056 ff.; Apollod. 3,151; Hyg. fab. 93), so bei der Einholung des Hölzernen Pferdes (Verg. Aen. 2,246 ff.; Apollod. epit. 5,17; Hyg. fab. 108). Bei der Eroberung Trojas reißt der lokrische \uparrow Aias (B. 2.) die Schutzsuchende vom Kultbild der \uparrow Athena weg; nach späterer Tradition versucht er, sie zu vergewaltigen (Lykrophr. 358 ff.; 1143; Strab. 6,264; 13,600). K. wird dem Agamemnon als Beutefrau zugesprochen und zusammen mit ihm von seiner Ehefrau Klytaimnestra (\uparrow Agamemnon und Klytaimnestra) und deren Geliebten Aigisthos ermordet (Hom. Od. 11,421 ff.; Pind. P. 11; Aischyl. Ag.; Apollod. epit. 6,23; Hyg. fab. 117).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Ob und wo K. in der archaischen Dichtung als Seherin dargestellt wurde und wann sie zum ersten Mal als \uparrow Apollon- oder \uparrow Athena-Priesterin auftrat, ist umstritten. Erstmals explizit als Seherin wird sie von Pindar bezeichnet (Pind. P. 11,49). Die \uparrow Aias-Szene findet bei Alkaios (Fr. 298 V) ihre früheste Ausformung. Aischylos' Gestaltung der K. figur in seinem *Agamemnon* wird neben derjenigen des Euripides zum prägenden Vorbild der gesamten weiteren Rezeption. Zentral ist hier K.s Sehergabe, deren Urheber \uparrow Apollon ist und die sich sprachlich so elaboriert manifestiert, daß K. für ihre Umwelt unverständlich bleibt und damit zwangsläufig eine Außenseiterrolle einnimmt. In Euripides' *Troerinnen* (Eur. Tro. 308–461) ist K. die mäandhafte zukünftige Rächlerin der Trojaner: »Ihr Auftritt ist ein furioses Wechselspiel zwischen ekstatischem Jubel und rationalem Erklärungsversuch« [9.39], der von der Umwelt jedoch nur als Wahnsinn wahrgenommen wird. Lykophrons *Alexandra* (alias K.) stellt eine historisierende Kompilation früherer Motive unter den Hauptthemen Schuld und Sühne sowie dem Konflikt Asien–Europa dar. K. tritt hier hinter die Funktion ihrer Prophezeiungen zurück.

In der lat. Literatur wird K. \blacksquare Chiffre für göttlich inspiriertes Sehertum (Cic. div. 1,66; 67; 89). In der *Aeneis* haben sich K.s Prophezeiungen bereits als zutreffend erwiesen und dokumentieren damit Vergils Teleologie des Geschichtsablaufs bis hin zur augusteischen Blüte. Als flankierende Figuren führt er Laokoon und K.s Verlobten Koroibos/Choroebus ein (Verg. Aen. 2,341 ff.). In Senecas *Agamemno* dominiert K. die letzten beiden Akte der Tragödie (Sen. Ag. 659 ff.): Sie stellt die Ermordung \uparrow Agamemnons für den Leser in einen »umfassenden Schicksalszusammenhang« [9.172] – im Fall der Atriden wiederholt sich das Fatum Trojas, und K. ist die Chronistin dieses Schicksals. Seneca wendet hierbei K.s Unfähigkeit, sich ihrem Umfeld verständlich zu machen, in aktive Kommunikationsverweigerung.

B.1.2. Bildende Kunst

K.s literarisch fixiertes Hauptcharakteristikum – ihre Sehergabe – wirft in der Bildenden Kunst ein Darstellungsproblem auf: Wie soll \blacksquare eine erst in der Zukunft eintretende Unheilsprediction, die zudem nicht geglaubt wird, bildlich gestalten? Stattdessen avanciert daher der Frevel des jüngeren \uparrow Aias am \uparrow Athena-Standbild (Palladium) zur Hauptszene der Darstellung, insbesondere in der attischen Vasenmalerei (vgl. [7]). Ist in den frühen Bildzeugnissen noch die dominante Athenastatue bildbestimmend, tritt sukzessive K.s entblößter Körper in den Vordergrund. Pausanias berichtet von einer Darstellung des Aiasfrevels auf der Kypseloslade im \uparrow Hera-Tempel in Olympia (Paus. 5,19,5). Polygnots Gemälde der *Iliupersis* (Zerstörung Trojas) in der knidischen Lesche in Delphi zeigte Aias und K. mit der vom Sockel gerissenen Athenastatue (Paus. 10,26,3); für die Stoa Poikile zu Athen malte er die griech. Könige, die sich wegen der Untat des Aias versammeln, und K. unter den gefangenen trojanischen Frauen (Paus. 1,15,2). Die früheste Darstellung der K. aus dem 7. Jh. v. Chr. zeigt, wie \uparrow Klytaimnestra sie mit einem Schwert ersticht [11. nr. 199]; der Tod der K. ist jedoch ein eher selten dargestelltes Thema.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

K. spielt in der spätant. und ma. Überlieferung keine Rolle, da sie, wie [2. 31 ff.] gezeigt hat (vgl. auch

[6. v. a. 31–94]), als Prophetin »nicht christianisierbar« war, außerdem mit der im MA kaum rezipierten griech. Literatur untrennbar verbunden und in Ovids *Metamorphosen* nicht prominent vertreten war. In den Trojaromanen wird sie als ungehörte Unheilsprediction erwähnt (Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, 1160–1165; Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, 1286), aber dadurch in ihrer Rolle relativiert, daß \blacksquare ihr weitere Seherfiguren zur Seite stellt (z. B. Helenos und Panthoos). G. Boccaccio erzählt K.s mythol. Vita in allen Details in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Frauen (*De claris mulieribus*, um 1361–1375) und gibt drei mögliche Ursprünge ihrer Sehergabe \blacksquare eigene intellektuelle Bemühungen (»quesita studijs«), göttliche Gabe (»dei donos«) oder teuflische Eingebung (»dyabolica fraude«).

B.3. Neuzeit

Bis zum 18. Jh. findet K. »keinen wesentlichen Niederschlag in den künstlerischen Produktionen [...]. Sie taugt weder als pädagogisch verwertbare Exempelfigur der didaktisch geprägten, frühbürgerlichen Literatur des 16. Jh., noch als Argumentationshilfe im religiösen Disput und schon gar nicht zur höfischen Repräsentation und Panegyrik« [2. 36 f.]; dasselbe gilt für den Rationalismus der Aufklärung und die Ästhetik der frz. Klassik, denn K. ist als Figur weder wahrscheinlich noch der »bienséance« angemessen.

B.3.1. Literatur

Sieht \blacksquare P. de Ronsards *Premier Livre des Amours* (1552) ab, in dem er seine Liebeserklärungen \blacksquare Cassandre Salviati mit mythol. Versatzstücken würzt und sich selbst mit Koroibos identifiziert, setzt die Rezeption der K. figur erst wieder mit J. E. Schlegels *Trojanerinnen* ein (1737, überarb. 1742/1745; mit Bezug auf die griech. und lat. Originalquellen sowie auf R. Garniers [1579] und N. Pradons [1679] *Troade*). Dort vertritt K. in den Diskussionen um Polyxenas Opferung nicht nur illusionslos, da wissend, »das Wahrheitsprogramm der Aufklärung« [8.89], sondern präsentiert sich auch als Rächlerin Trojas. Im K. artikel in B. Hederichs *Gründliche[m] mythologische[n] Lexikon* (1724; verbess. Aufl. 1770) wird \uparrow Apollon \blacksquare einem verliebten Priester vermenschlicht und K. (wie schon bei F. Bacon) als insistente intellektuelle Durchblickerin zum Negativexemplum.

F. Schiller löst K. in seiner Ballade (1802) von der ant. Vorlage ab und gibt ihr ein psychologisches und emotionales Profil. In ihrer illusionslosen fatalistischen Klage anlässlich der geplanten Hochzeit von Polyxena und \uparrow Achilleus setzt sie ihrem Wissen, das sie zur Außenseiterin macht und das ihr lebenspraktisches

Scheitern bedingt, ihren Neid auf das für sie unerreichbare bürgerliche Glück ihrer Schwester entgegen. A. Graf von Platen sollte 1813 diese Liebesthematik in seiner Konfrontation von Koroibos und K. wieder aufgreifen (*Choroebus der Cassandra. Cassandra dem Choroebus*). Die Aischylosübersetzungen von G. A. von Halem (1785) und W. von Humboldt (1797–1816) geben der Rezeption der K. im 18. Jh. \blacksquare Impulse. Um 1800 wird K. zunehmend durch antirevolutionäre Autoren als staatsbewahrend-konservative Figur vereinnahmt und als Pessimistin rezipiert, \blacksquare durch den Grafen F. L. zu Stolberg, der in seiner antiaufklärerischen Ode *Kassandra* (1795) vor den Umtrieben des Illuminatenordens warnt.

B.3.2. Bildende Kunst

Entsprechend der unter B.1.2. skizzierten Darstellungsproblematik gibt es kaum spezifische Darstellungen der K. in der Bildenden Kunst der Nz. Der ekstatische Habitus, der allenfalls bildlich sinnvoll darstellbar wäre, widerspricht zudem der gedämpften und affektgemäßigten Ästhetik des Klassizismus. Auf G. Romneys Bild (*Lady Hamilton as Cassandra*, 1785/86, London, Tate Gallery; nach W. Shakespeares *Troilus und Cressida*) läßt Lady Hamilton als K. die »expression des passions« der Seherin zur Attitüde der entsetzten Visionärin erstarren – in der Vorzeichnung (um 1785, London, National Maritime Museum) mit noch stärker akzentuiertem medusenhaftem Gesichtsausdruck.

B.3.3. Musik

K. spielt in der musikalischen Überlieferung des 17. und 18. Jh. eine völlig untergeordnete Rolle. Von einer gewissen Relevanz sind einzig G. Fingers Oper *The Virgin Prophetess; or, The Fate of Troy* (UA London 1701) und J. Ch. F. Bachs Kantate *Cassandra* von 1795 (verloren).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

In der ersten Hälfte des 19. Jh. sinkt K. zum spät-humanistischen Bildungsgut ab, jugendfrei popularisiert durch G. Schwabs Nacherzählung des Trojastoffes mit klassizistisch-beruhigten Flaxmanillustrationen. Die zweite Hälfte des 19. Jh. bis \blacksquare Jahrhundertwende wird dominiert von neoklassizistisch-epigonalen Mykene- und Trojadramen, die sich frei nach den ant. Vorlagen und in Anknüpfung an F. Schillers Ballade *Kassandra* in Szenarien von Liebe, Eifersucht, Entsagung und Tod verstricken (H. Zirndorf, *Kassandra*, 1856; E. Tempelty, *Klytaimnestra*, 1856/57; F. Geßler, *Kassandra*, 1877; A. Ehlert, *Klytaimnestra*, 1881; G. Ka-

stropp, *Agamemnon*, 1890; E. König, *Klytämnestra*, 1903; H. Pischinger, *Kassandra*, 1903; H. Eulenberg, *Kassandra*, 1903). Der Brockhaus läßt K. Anfang der 1930er Jahre mit seinem Lemma »Kassandra-Rufe« als vergebliche Warnerin im Dt. sprichwörtlich werden. In J. Giraudoux' ironischer Mythendekonstruktion (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) spielt K. die Rolle der zynischen Intellektuellen, die um die Unabwendbarkeit realpolitischen Unheils und um die Dummheit der Menschen weiß. Seit dem Ersten Weltkrieg florieren Aischylos- und v.a. Euripides-übersetzungen und -adaptationen (in Frankreich bereits 1877 durch V. Hugo in *La légende des siècles*; dann F. Werfel, 1913; G. Hauptmann, 1942/44; M. Braun, 1959; P. Claudel, 1961; J.-P. Sartre, 1965; W. Jens, 1982).

In der Exil-, dann auch in der DDR-Literatur wird K. ■ post als ungehörte Mahnerin, als geschichtspessimistische Regimegegnerin und Fortschrittskritikerin zur Identifikationsfigur, die eine »Poetik der Wirkungslosigkeit« [2. 254] personifiziert und damit zum Alter Ego der Schreibenden wird. Kulminationspunkt der K.-rezeption im 20. Jh. sind 1982 Ch. Wolfs Frankfurter Poetik-Vorlesungen, deren fünften Teil die Erzählung *Kassandra* bildet (1983). K.s autobiographischer Prosamonolog vor dem Mykenischen Löwentor wird zum Paradebeispiel autonomer »Subjektwerdung« (vgl. [10. 86ff., 214ff.]; [12. 265–349]) und spezifisch weiblicher, illusionsloser Weitsichtigkeit. In einer Welt, in der die Götter psychologisiert worden sind [vgl. 13], agiert K. als vergebliche Warnerin vor globalen Katastrophen. Sie wird am Ende des 20. Jh. zur utopischen Widerstandsfigur.

B.4.2. Bildende Kunst

In der (zerstörten) Ausmalung des Heroensaals der Münchner Glyptothek durch P. Cornelius (1823–1826) dominierte K. das trojanische Elend mit einem Armgestus, der ihre Rachevision symbolisierte und die Katastrophe des Untergangs trotz allem auf die Zukunft hin öffnete. Das Thema K. hat weiterhin im Umfeld der Präraffaeliten eine gewisse Konjunktur: Gedicht von G. Meredith von 1850/51 mit der Todesprophezeiung für K. und Agamemnon; Zeichnung von D.G. Rossetti (1861) und zwei Sonette hierzu; Gemälde von F. Sandys (um 1864); das dramatisch bewegte Bild von S.J. Solomon *Ajax and Cassandra* von 1886; Zeichnung von E. Burne-Jones (1898). Die »mangelnde ikonographische Einprägsamkeit« [2. 383] der K. überdauert jedoch auch die Moderne – ■■ Ch.F. Tiecks Statue ■■■ 1827 (Berlin, Humboldt-Museum Schloß Tegel), die nur durch die griech. In-

schrift im Sockel thematisch identifizierbar ist, läßt sich dies ebenso exemplifizieren wie an M. Klingers Skulptur (1895, Leipzig, Museum der Bildenden Künste), die kaum etwas K.spezifisches darzustellen vermag. G. Marcks Skulptur von 1947 an der Fassade der Lübecker Katharinenkirche ist mit ihrem schmerzverzerrten Gesicht und resignativen Gestus in Verbindung mit den sie flankierenden Figuren (Schmerzensmann, Brandstifter, Mutter mit Kind, Prophet) ein Mahnmal gegen den Zweiten Weltkrieg und seine Greuel.

B.4.3. Musik

Erstmals im Sinne einer emanzipierten Frau gestaltet H. Berlioz K. in seiner Oper *Les Troyens* (UA 1863/90). Am Ende des 2. Aktes verwandelt K. das strukturelle Scheitern ihrer prophetischen Gabe ins Gelingen: Der drohenden Gefangenschaft durch die Griechen entzieht sie sich und die trojanischen Frauen durch kollektiven Selbstmord. Dieser ultimative Akt der Autonomiewahrung befähigt sie endlich zur fruchtbaren Prophetie – sie weist Enée (Aineias) den Weg nach Italien.

Forschungsliteratur

- [1] J. DAVREUX, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes ■■ les monuments*, 1942 [2] TH. EPPLÉ, *Der Aufstieg der Untergangsheererin Cassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jh. bis ■■■ Gegenwart*, 1993 [3] K. GLAU, *Christa Wolfs »Kassandra« und Aischylos' »Orestes«*. Zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart, 1996 [4] M. GOUDOT (Hrsg.), *Cassandre*, 1999 [5] ST. JENTGENS, *Kassandra. Spielarten einer literarischen Figur*, 1995 [6] K. LEDERGERBER, *Kassandra. Das Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere der älteren abendländischen Dichtung*, 1941 [7] M. MANGOLD, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, 2000 [8] S. MÜLLER, *Kein Brautfest zwischen Menschen und Göttern. Cassandra-Mythologie im Lichte von Sexualität und Wahrheit*, 1994 [9] D. NEBLUNG, *Die Gestalt der Cassandra in der antiken Literatur*, 1997 [10] I. NICKEL-BACON, *Schmerz der Subjektwerdung. Ambivalenzen und Widersprüche in Christa Wolfs utopischer Novellistik*, 2001 [11] O. PAOLETTI, *Art. Cassandra I*, in: LIMC 7.1, 956–970 [12] M. QUERNHEIM, *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*, 1990 [13] R.G. RENNER, *Mythische Psychologie und psychologischer Mythos. Zu Christa Wolfs Cassandra*, in: W. Mauser (Hrsg.), *Erinnerte Zukunft*, 1985, 265–290 [14] S. SCHMIDT, *Kassandra – ein Mythos im Wandel der Zeit. Antiker Mythos und moderne Literatur am Beispiel der »Kassandra« ■■■ Christa Wolf*, 2004.

Christine Tauber (Bonn)

Kastor und Polydeukes

(Κάστωρ, Πολυδεύκης, lat. Castor, Pollux; Διόσκουροι/Διόσκοροι (Dióskuroi/Diósokoroi), lat. Dioscuri, Castores, Tyndarides)

A. Mythos

K. und P. sind ionischer Herkunft und auch als Dioskuren (= D.; »Söhne des Zeus«) bekannt. In manchen Texten gilt nur der Faustkämpfer P. als unsterblich, der Roßbändiger K. dagegen als sterblich. In zwei *Homerischen Hymnen* ■■ die D. ist von zwei Vätern, Zeus und dem Spartanerkönig Tyndareos, die Rede (Hom. h. 17,1–5; 33,3 und 9). Ihre Mutter Leda empfängt die Zwillinge von Zeus in Gestalt eines Schwans (Apoll. Rhod. 1,146–149). Sie schlüpfen wie ihre Schwester Helene aus Eiern.

Zu ihren kennzeichnenden Handlungen gehört, daß sie gegen Theseus zu Felde ziehen, um ihre von diesem geraubte Schwester ■■ befreien. Sie nehmen ■■ der Jagd auf den Kalydonischen Eber sowie am Zug der Argonauten teil (Ov. met. 8,306; Jason und die Argonauten). Herausragend ist der Kampf des P. mit dem gewaltigen Amykos (Apoll. Rhod. 2,62–97). Auch geraten K. und P. mit Lynkeus und Idas in Streit, weil sie sich bei deren Hochzeit der Bräute, Phoebe und Hilaire, Töchter des Leukippos, bemächtigen. Im Kampf tötet Idas K., während P. Lynkeus umbringt (Ov. fast. 5,699–720). K. und P. verbringen fortan abwechselnd je einen Tag im Olymp und einen in der Unterwelt. Auf den Stoichaden soll sich ein Kultort der D. befunden haben (Apoll. Rhod. 4,650–653).

Griechen und Römer verehrten die D. schon im 6./5. Jh. v. Chr. als Helfer in Seenot [5. 567]; [7. 72]. K. und P. gelten auch als »urindogermanische Gottheiten« [7. 2], weil Götterpaare bei den Kelten, Germanen, Indern und Slaven die Funktion von Rettern hatten. Die individuellen Namen K. und P. gehen vermutlich auf lokale Heroen zurück und wurden erst nachträglich auf das Götterpaar übertragen [8. 1126].

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

In Euripides' *Helena* bittet der Chor (Eur. Hel. 1496–1508) die D., daß sie Helenas Ruf retten mögen [7. 11]. Als Dei ex machina tauchen sie auch in seiner *Elektra* auf (Eur. El. 1234–1357), wo K. Helene und Orestes ihre Schicksalswege zuweist: Der Mutter-

mörder solle seine Heimat verlassen und Elektra seinen Freund Pylades ehelichen, so Zeus' Schicksalsbeschluss (Eur. El. 1248).

Durch Pindar (Pind. N. 10,49–90) werden die Bruderliebe und die athletischen Fähigkeiten von K. und P. festgeschrieben. Deshalb erfahren die D. in Olympia besondere Ehrung. Nach röm. Quellen erscheinen sie am 15. Juli 496 v. Chr. ■■■ See Regillus [7. 3] und verhelfen in Gestalt zweier geheimnisvoller Reiter den röm. Truppen zum Sieg gegen die Latiner (Cic. nat. deor. 2,6; 3,11). Auf dem Forum Romanum ■■■ der Tempel jedoch nur K. geweiht (Liv. 2,20,12; [10. 248]).

Ihre dämonische und segensreiche Doppelnatur (als Schwellengänger) führt auch dazu, daß sie ■■ Symbolfiguren der Überwindung des Todes werden [8. 1091]. So retten sie, als Fremde getarnt, dem Dichter Simonides von Keos (556–468 v. Chr.) das Leben: Dieser hatte ein Loblied auf seinen Gastgeber Skopas verfaßt und darin auch die D. besungen. Als ihm Skopas nur die Hälfte des zuvor vereinbarten Lohns auszahlen möchte, mit dem Argument, Simonides habe nur z. T. ihm, zum anderen aber K. und P. gehuldigt, rächen sie sich ■■ Skopas, indem sie sein Haus zum Einsturz bringen. Der einzige Überlebende, Simonides, ist im Anschluß ■■ diese Katastrophe in der Lage, die völlig entstellten Leichen dadurch zu identifizieren, daß er aus dem Gedächtnis die Sitzverteilung rekonstruiert. Bei Kallimachos (frg. 71), Cicero (Cic. de orat. 2,86,352–87) und Quintilian (Quint. inst. 11,2,11–17) wird diese Geschichte zur Gründungslegende der ant. Mnemotechnik [4], die die Bedeutungsstruktur des Raums für den Ahnen- und Trauerkult in eine Erinnerungskultur überführt. Die Mnemotechnik führt zur »Modellbildung für die Strukturierung und [...] Darstellung von Wissen« [9. 18]; die soziale Gedächtniskultur wird von diesem Mythos mitbestimmt [13].

Schon früh beginnt im Rahmen der Seegötterverehrung eine poetische Verdichtung der D. (Alkaios, D. hymnus, fr. 78 D), die mit einem Naturphänomen in Verbindung gebracht wurden, nämlich einer häufig am Schiffsbug oder an Masten zu beobachtenden elektrischen Gasentladung. Diese in christl. Zeit als »St. Elmsfeuer« bezeichnete Erscheinung wurde im Volksglauben als gutes oder schlechtes Vorzeichen gedeutet. Laut Plinius (Plin. nat. 2,101) sollen zwei Flammen eines Elmsfeuers auf die Seeretter K. und P. hinweisen und als Symbol des bald endenden Sturms gelten

[7.8]. Das einfache Feuer, das im Seefahrerglauben auf Helena zurückgeführt wird, gilt dagegen als unglückbringend. Ab dem 3. Jh. n. Chr. werden K. und P. im Sternbild der Zwillinge als Himmelsgötter verehrt [10.248].

B.1.2. Bildende Kunst

Die Pferde der Reiter K. und P. wurden als Schimmel und Rappe zu Symbolen der Schwellengänger zwischen Himmel- und Totenreich. Aus den bildkünstlerischen Darstellungen von gedoppelten Krieger und Reitern läßt sich jedoch nicht immer ableiten, daß es sich dabei um K. und P. handelt [5.589]. Als Tyndariden lassen sie sich durch folgende Attribute identifizieren: Die Zwillinge werden durch *do-lána* ausgewiesen, d. h. durch Quer- und Längsbalken, die im Kreuz auf die Verbundenheit in der Bruderliebe und später der Freundschaft hinweisen [8.1126]. Zwei Aschenamphoren, zuweilen mit zwei Schlangen symbolisch verbunden, stehen ebenfalls für K. und P. Beide Attribute verweisen auch auf die ambivalente Verbindung der Zwillinge mit dem Totenreich (s. Votivbilder).

Für die Heroenikonographie von K. und P. wird häufig der Raub der Leukippiden gewählt. Dieses Motiv findet sich auf attischen Vasen. Ein weiteres Symbol sind ihre besonderen Mützen, in denen man entweder eine »phrygische Schiffermütze« [7.16] oder eine halbe Eierschale erkennen kann.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

In der Literatur des MA wird die Geschichte von der Zeugung und Geburt der D. überliefert [10.249]: so etwa in der anonymen Bearbeitung des *Ovide moralisé* (ca. 1316–28) oder auch in G. Boccaccios *Teseida* (1330–40). Die moralisierende Perspektive beherrscht den Blick auf K. und P.: Die Zwillinge gelten als diejenigen, die Helena aus ihrer attischen Gefangenschaft retten und die Bruderliebe im Sinne der *concordia* verkörpern.

B.3. Neuzeit

Wenige Beispiele aus Dichtung und Bildender Kunst [10.248] beschäftigen sich in der Renaissance mit K. und P. F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) illustriert das »Mysterium der Leda« (Helena) und verweist auf die zwei Zwillingsterne, »die die in ihrer Schwester Helena verkörperten düsteren Drohungen zunichte machen« [12.194]. Eine Kopie von Leonardos da Vinci verlorener Komposition der Leda (vermutlich von F. Melzi, Mitte des 16. Jh. [6.287],

Rom, Spiridon-Sammlung) zeigt ein symbolhaft verschlungenes Elternpaar und das Ergebnis ihrer Liebe: Zwei antithetische Zwillingspaare sind geschlüpft: die *concordia* (K. und P.) und die *discordia* (Helena und Klytaimnestra, vgl. Agamemnon und Klytaimnestra). Sie stellen gemeinsam das »orphisch-neuplatonische »Prinzip der Zeugung« [12.194] dar. Leonardos Darstellung zeigt alle vier Kinder der Leda als Schwanen-Homunculi und damit als Nachkommen des Zeus. »Die Vorstellung von egeborenen Gottheiten wurde unweigerlich zur Zielscheibe von Renaissancescherzen« [12.197]. P. de Ronsards *Hymne de Castor et Pollux* erlebt am Ende von diesen ewigen Ruhm (»Donnez à moi chanson une gloire éternelle«) und wird ausdrücklich in die Nachfolge der Hymnen und Epen Homers gestellt.

In der barocken Emblematik stehen K. und P. für die ewige Bruderliebe. Sie werden für die frz. Königsbrüder Karl IX. und Heinrich II. als Symbole verwendet [10.249]. P. P. Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos* [11] (vgl. Abb.1) zeigt den Moment, in dem K. und P. die Bräute von Lynkeus und Idas entführen. Der Raub ist jedoch nur »das Vorspiel zur Vermählung mit den D.« [11.242]. Der Hochzeit der beiden Paare folgt eine Apotheose der Frauen, die von Rubens durch die dynamische Aufwärtsbewegung im Bild antizipiert wird. Für eine solche Deutung spricht, daß K. und P. als Schwellengänger die Macht hatten, Unsterblichkeit zu verleihen.

In Frankreich, Italien und Spanien gibt es im 18. Jh. mehrere Opern, die K. und P. als Titelfiguren wählen. Rezeptionsgeschichtlich bedeutsam ist bes. J.-P. Rameaus lyrische Operntragödie, die in Paris 1737 uraufgeführt wurde (Libretto von P.-J. Bernard). Sie sucht mit der Thematisierung von Harmonie, d. h. der *concordia*, eine Anbindung an den Mythos. Im Zentrum steht die Bruderliebe, die im Spannungsbogen der fünf Akte eine bes. »sensible« Darstellung erfährt. Im selben Jahr zeigt das Théâtre de la Foire in Paris eine Parodie dieser Oper.

B.4. Moderne

Die musikalische Rezeption wird mit F. Schuberts *Lied eines Schiffers an die Dioskuren* (Text von J. Mayrhofer, entstanden 1816; Druck 1826) beendet, und es dominiert fortan die literarische Auseinandersetzung. F. Hölderlins Ode *Die Dioskuren* (nach 1800) trug zunächst den bezeichnenden Titel *Bundestreu* (1799). Das Gedicht ist Hölderlins demokratischem Freund Sinclair gewidmet und auf ihn gemünzt. In Erinnerung an die Freundschaft von Achilles und Patroklos und unter Berufung auf K. und P. wird ein Freundschaftskonzept entworfen, das auf gemeinsame Tatkraft im Kampf und auf Todesbereitschaft baut.



Abb. 1: Peter Paul Rubens, Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, Öl auf Leinwand, 1617/18. München, Alte Pinakothek.

Das Gedicht zeugt von Hölderlins republikanisch-revolutionärem Engagement.

Der frz. Kubist R. de la Fresnaye zeigt eine moderne Version der D. (*Castor et Pollux*, 1922, ohne Ort), indem er durch eine kubistische Verdopplung ein Spiel mit Identitäten entwirft. G. de Chirico hat ab 1927 immer wieder den Mythos in seinen Bildern aufgegriffen (*Dioscuri* *in i compagni in riva al mare*, 1935, Privatsammlung) und seinen Bruder und sich selbst als »thesalische Nachkommen« verewigt. Auch in C. Pavese's *Dialoghi* *in Leucò* (1947) werden Kindheitserinnerungen mythisiert. Die Unordnung der Erinnerung soll durch den Mythos geordnet werden. Im Dialog der Brüder dominiert eine metamyth. Rekapitulation des ant. Stoffes, der sowohl die Erinnerung der Figuren thematisiert als auch das »kulturelle Gedächtnis« der Rezipienten performativ gestaltet. Für eine breitere Öffentlichkeit sind K. und P. im 20. Jh. die Beschützer der Wettkämpfe und Athleten. Deshalb waren sie 1972 Symbolfiguren der Olympischen Spiele in München.

→ Helena; Leda; Zeus

Forschungsliteratur

- [1] E. BETHE, Art. Dioskuren, in: RE 5.1, 1919, 1087–1123 [2] A. CORBIN, Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste, 1994 [3] E. FRENZEL, Art. Doppelgänger, in: Dies., Motive der Weltliteratur, 1988, 94–113 [4] S. GOLDMANN, Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in: Poetica 21, 1989, 43–66 [5] A. HERMARY, Art. Dioskuroi, in: LIMC 3.1, 1986, 567–593 [6] B. HOCHSTETLER MEYER, Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan, in: MklF 34, 1990, 279–294 [7] K. JAISLE, Die Dioskuren als Retter zur See bei Griechen und Römern und ihr Fortleben in christlichen Legenden, 1907 [8] W. KRAUS, Art. Dioskuren, in: RAC 3, 1957, 1122–1138 [9] R. LACHMANN, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, 1990 [10] E. MOORMANN/W. UITTHERHOEVE, Art. Dioskuren, in: LaG, 1995, 247–249 [11] O. SIMON, Der Raub der Leukippiden. Rubens begegnet der Antike, in: K. D. Bracher (Hrsg.), Von Geschichte umgeben. FS J. Fest, 1986, 232–244 [12] E. WIND, Heidnische Mysterien in der Renaissance, 1981 [13] F. A. YATES, Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare, 1984.

Kirsten Dickhaut (Gießen)

Kentauren

(Κένταυροι, lat. Centauri)

A. Mythos

Die K., Mischwesen, deren Körper vom Scheitel bis zum Nabel Männern, weiter abwärts Hengsten gleicht, gelten mit Ausnahme ■■■ Pholos (Ph.) und Cheiron (Ch.) als Söhne des Ixion und der Nephelē (Wolke). Diese nahm auf Geheiß des Zeus die Gestalt Heras an, nach der ■ Ixion gelüstete. Ph., Sohn des Seilenos (Silen, Satyr) und einer Nympe, und Ch., Sproß des Kronos und der Philyra, fallen als einzige K. nicht durch Wildheit, Trunkenheit, Zügellosigkeit etc. auf. Ph. nimmt Herakles gastfreundlich bei sich auf und öffnet für ihn, einem uralten Gebot des Dionysos mit ahnungsvollem Zögern folgend, ein Weinfäß, das lange Zeit verschlossen war. Durch den Duft des Weines werden die übrigen K. ange-lockt. Sie entfachen einen Kampf mit dem Alkiden, dessen heftiger Reaktion sich nur wenige von ihnen, darunter Nessos, den Herakles erst später töten wird, durch Flucht entziehen können. Ch., der weise und gerechte Erzieher vieler Helden, darunter Achilleus und Asklepios, empfängt von einem Pfeil des Herakles, der ■■■ seiner Artgenossen hätte treffen sollen, eine unheilbare Wunde, die ihn auf die Unsterblichkeit verzichten läßt, welche ihn vor den übrigen K. auszeichnet. Ph., der nicht in die Schlacht involviert ist, stirbt, als ihm nach dem Gemetzel einer von Herakles' giftigen Pfeilen, den er inspiert, entgleitet und sich in einen seiner Hufe bohrt.

Als Heimat der von lat. Autoren oft *nubigenae* (Wolkengeborene) genannten K. geben die meisten Autoren Thessalien an. Der älteste Mythos, der von ihnen handelt, ist ihr Kampf mit den Lapithen (vgl. Hom. II. 1,262–68, und 2,742–44), den Homer (Hom. Od. 21,295–304) auf im Rausch begangene Freveltaten des K. Eurytion zurückführt. Nach Diodor (Diod. 470) und Ovid (Ov. met. 12,210–535) entsteht der Streit während der Hochzeit von Ixions menschlichem Sohn Peirithoos mit Hippodameia. Vergil (Verg. Aen. 7,304f.) bezeichnet Mars (Ares) als »Vernichter der Lapithen«. Servius (Serv. Aen. ad loc.) führt dies darauf zurück, daß der Kriegsgott als einziger Olympier nicht zum Fest der Vermählung geladen gewesen sei und die K. rasend gemacht habe, um sich für diese Zurücksetzung ■ rächen.

Ch. wird häufig als Erfinder der Heilkunst und gewandter Kitharapfeiler gelobt, mitunter auch als himmelkundig gepriesen. Eine erstmals in alexandrinischer Zeit faßbare Trad. identifiziert ihn mit dem

Sternzeichen des Schützen (lat. *sagittarius*). Griech. Darstellungen älterer Jahrhunderte zeigen K. dagegen ■ gut wie nie mit Pfeilen bewaffnet.

B. Rezeption

B.1. Antike

Ein Überblick über die immense Fortune der K. in der Skulptur und Vasenkunst des Altertums kann hier nicht gegeben werden. Der berühmte Maler Zeuxis soll der erste gewesen sein, der eine weibliche K. figur darstellte. Lukian (Lukian. 63,3–7) überliefert eine Beschreibung seiner *Kentaurenfamilie*. Ein Bild mit dem Titel *Die Kentauren* ist Gegenstand einer Ekphrasis des Philostratos (Philostr. imag. 3), der auch von einem Gemälde handelt, das die Erziehung Achilleus' durch Ch. zeigte (Philostr. imag. 2). Wie Plinius d. Ä. (Plin. nat. 36,18) berichtet, schmückte der Bildhauer Phidias die Sandalen seiner *Athena Parthenos* mit einem Relief, dessen Sujet der Kampf der K. mit den Lapithen war. Das Gemetzel bei der Hochzeit des Peirithoos führt Horaz (Hor. carm. 1,18) zur Warnung vor übermäßigem Weingenuß an. Ch. legt er ein ■ Achilleus adressiertes *carpe diem* in den Mund (Hor. epod. 13). Zu Beginn der *Ars amatoria* wendet sich Ovid an den weisen K. und behauptet, daß Amor (Eros), den ■ keck ■ seinem Schüler erklärt, zwei Gemeinsamkeiten mit dessen berühmtestem Zögling habe: »Beide Knaben sind wild, beide von einer Göttin geboren« (»saevus uterque puer, natus uterque dea«, Ov. ars 1,18).

Mehrere antike Quellen (u. a. Diod. 4,70; Serv. georg. 3,115) führen den archaischen Glauben an die Existenz von K. darauf zurück, daß Völker, die die Reiterei nicht kannten, Angehörige anderer Stämme, die ■ ihnen zu Pferde vorbeistürmten, für mit den Tieren verwachsen hielten. Lucrez (Lucrez. 4,723–743) illustriert seine Theorie der Anregung des menschlichen Geistes durch *simulacra* am Beispiel der K., deren Bild, in der Wirklichkeit ohne Gegenstück, ■ der zufälligen Vereinigung der *imago* eines Menschen mit der eines Pferdes resultiere. Maximus von Tyros (Max. Tyr. 33,8) sieht in den Zwitterwesen eine poetische Fiktion, die all jene Menschen trefflich versinnbildliche, die wie Tiere von ihren Trieben beherrscht würden. Laut Servius äußerten gewisse Autoren die Ansicht, die K. symbolisierten den schnellen Fluß des menschlichen Lebens (Serv. georg. 3,115).

B.2. Mittelalter

Alle im Abschnitt A aufgezählten Mythologeme bleiben im MA virulent. Gleiches gilt für die bei Servius verzeichneten Allegoresen. Im 12. Gesang des *Inferno* stellt Dante die K. als rastlose, pfeilbewehrte Aufseher im Höllenkreis der Gewalttätigen vor. Dabei verschmilzt er das Wächteramt am Eingang des Orcus, das Vergil (Verg. Aen. 6,285f.) den Mischwesen zuerkannt hatte, mit der Tradition, die Ch. mit dem *sagittarius* identifiziert. Kurios, aber durchaus begründbar ist [4], daß auch der von Herakles getötete Räuber Cacus in Dantes *La Divina Commedia* als kentaurenartiges, freilich über die menschlich-equine Doppelnatur hinaus monströses Untier präsentiert wird (Inf. 25). Die Störung der Hochzeit des Peirithoos und der Hippodameia durch die K. veranlaßte den Autor des *Ovide moralisé* ■ einer an die Hoheliedauslegung des Origenes erinnernden Allegorese: »P. (der Bräutigam) = Christus«, »H. (die Braut) = die menschliche Seele oder das Menschengeschlecht«, »K. = die böse Schar der Sünder bzw. Sünden« (12,2881–3034). P. Bersuire [13. 166] (*Ovidius moralizatus*) sah in den das Fest verderbenden Mischwesen die Dämonen dargestellt, im Nessos der Deianeiraepisode (Herakles) den Teufel. Als Symbole des Bösen waren wohl auch jene K. gedacht, die im Skulpturenschmuck ma. Kirchen begegnen. Den wohl ältesten Beleg eines K. im hagiographischen Schrifttum bietet die *Vita Pauli primi eremitae* des Hieronymus (4. Jh.).

B.3. Neuzeit und Moderne

Seit der Renaissance gibt ■ Versuche, die *Kentaurenfamilie* des Zeuxis auf der Basis der lukianischen Ekphrasis nachzuschöpfen. In der Malerei versuchten dies u. a. S. Botticelli und S. Ricci, mit dem Zeichenstift J. E. Hummel und B. Genelli (vgl. den Tafelteil in [5]). Den Kampf der K. mit den Lapithen, den schon Pheidias gestaltet hatte, bannt Michelangelo als jugendlicher in ein berühmtes Relief (*Kentaurenschlacht*, Florenz, Casa Buonarroti). Andere Künstler folgen ihm, darunter A. Böcklin, der freilich im Verlauf seiner Beschäftigung mit dem Thema ■ der Darstellung der Lapithen abbrückt und schließlich einen von brachialer Dynamik geprägten *Kentaurenkampf* (1873, Basel, Kunstmuseum) auf kahler, schneebedeckter Bergeshöhe inszeniert.

Die zuerst bei Servius bezeugte Ansicht, die K. seien geeignet, das rasche Verfliegen der Zeit zu symbolisieren, dürfte Serafino Aquilano († 1500) dazu bewogen haben, in seinem *Acto scenico del Tempo* den Triumphwagen der Zeit von den Zwittergestalten ziehen zu lassen.

Zahlreiche literarische und bildkünstlerische Werke der Neuzeit fassen die K. als Wesen auf, die überhaupt

nicht oder nur mit speziellen Mitteln zu bändigen sind. Auf der Allegorie *Athene und der Kentaure* (ca. 1482, Florenz, Uffizien) von S. Botticelli dürfte die Zwittergestalt, der eine sanftmütige Pallas Athena, Inbegriff der vorausschauenden Klugheit, Einhalt gebietet, politische Opponenten der Mediciherrschaft versinnbildlichen. Die K. gemme, die die Rückenpartie von Holofernes' Gewand in der bronzenen *Judith*-Gruppe (1464, Florenz, Palazzo della Signoria) schmückt, die Donatello für den Garten des Palazzo Medici schuf, spielt auf die Trunkenheit an, die den assyrischen Feldherrn das Leben kostete. Sie macht ihn zum Pendant des berauschten Eurytus, der laut Ovid (Ov. met. 12,219–237) den Streit zwischen K. und Lapithen entfachte und dafür mit dem Tod büßte. Der Dramatiker F. Della Valle zieht die Parallele zwischen der biblischen und der ovidischen Episode ebenfalls: In seiner Tragödie *Iudit* ■ 1627 evoziert der aus assyrischen Soldaten gebildete Chor kurz vor einem Gelage, das Holofernes zur Eroberung der Israeliten veranstaltet, in banger Vorahnung das Gemetzel bei der Hochzeit des Peirithoos.

Als Metapher des verrohten Menschen (vgl. Max. Tyr., s. o. B.1.) erscheint der K. in einer Schrift, die E. Young ■ eine Londoner Dame richtete, in der ■ Haus sich die Mitglieder eines mondänen Salons versammelten. *The Centaur not Fabulous* (1755) appelliert an die Frau, die Adepten ihrer »modern academy« dazu zu bringen, sich in der Zwittergestalt wiederzuerkennen und durch eine Abkehr von ihren weltlichen Genüssen zur vollen Ausbildung ihres Menschentums, d. h. zur Ausrichtung ihres Wesens an Gott und den Werten der christl. Religion, zu gelangen. Youngs Prosawerk, dessen 6. Kapitel die Überschrift *The Dignity of Man* trägt, wirkt wie eine absichtsvolle Neuaufgabe der Schrift *De dignitate hominis* von G. Pico della Mirandola, dessen plotinianisches Menschenbild der Brite teilt. Die K. seiner Zeit, schreibt er, sollten »with the Lapithae, or ■ of virtue« Frieden schließen. Habe Augustus behauptet, Rom voller Ziegelbauten vorgefunden zu haben und ■ der Nachwelt marmor-geziert zu hinterlassen (vgl. Suet. Aug. 28), ■ wolle er, Young, am Ende seines Lebens von London sagen können: »Inveni equinam, reliqui humanam« (»Ich fand ■ als pferdeartig und ließ ■ menschlich zurück«).

M. de Guérin schuf 1835 eine poetische Prosanovelle mit dem Titel *Le Centaure*. Dort erzählt ein K. namens Macarée von seinem jugendlichen Erkenntnisdrang und dessen Bändigung durch Ch., der ihm gesagt habe, daß weder K. noch Menschen darauf hoffen dürften, Zeugen göttlicher Offenbarungen ■ werden, verdankten doch beide ihren Ursprung frevelhaften Gestalten (Ixion bzw. Prometheus).

Möglicherweise inspiriert durch eine Szene aus P. Heyses Novelle *Der letzte Zentaur* (1870), stellte A.

Böcklin auf einem seiner K.bilder (1888, Budapest, Szépművészeti Múzeum) einen Vertreter der Spezies beim Besuch einer ländlichen Schmiede dar. In einer dramatischen Dichtung mit dem Titel *Idylle* (1893), als deren Bühnenbild ein »Schauplatz im Böcklin'schen Stil« empfohlen wird, kombinierte H. von Hofmannsthal die Szene des K. vor der Schmiede mit einem Finale »nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses«. In den pretiösen Versen des Werkes bekennt der Schmied in immer neuen Anläufen, sich glücklich zu fühlen, wenn das Leben seinen gewohnten Gang nehme, seine Frau dagegen erliegt mehr und mehr dem Reiz des K., der durch seine Erscheinung und seine Worte in ihr das Verlangen nach Vitalität, Freiheit und Geheimnis weckt. Als das Zwitterwesen sie schließlich davonträgt, schleudert der Schmied den Fliehenden den Speer hinterher, den ihm der ungewohnte Gast zum Schärfen überlassen hat. Die Frau stürzt tödlich getroffen zu Boden.

R. Billinger scheint sich in seinem Drama *Der Zentaur* (1944) an Hofmannsthal orientiert zu haben. Dort ist es die Enkelin eines Schmieds, die sich in einen K. verliebt. Allerdings liiert sie sich versehentlich mit dem Vater desjenigen, den sie eigentlich wollte. Der Schmied verwandelt seinen »Schwiegersohn« mit Hilfe eines magischen Messers in einen Menschen. Wenig später wird er von den Pferden eines Kunden zertrampelt. Der ehemalige K. wird sein Nachfolger. Eines Tages tötet er einen Grafen, der es gewagt hat, ihn zu schlagen. Ein Kaplan erwirkt die Begnadigung des Täters. Als Preis für seinen Einsatz hat er sich zusichern lassen, daß ihm das verzauberte Messer ausgehändigt würde. Kaum ist dies geschehen, bringt die Frau des Schmieds den K., den sie ursprünglich hat heiraten wollen, ins Haus und fordert ihren Mann auf, ihn mit Hilfe des Messers zum Menschen zu machen. Als sie erfährt, daß dies nicht mehr möglich ist, flieht sie auf dem Rücken des K. in Richtung Wald. Der Schmied richtet den Bogen, den der von ihm erschlagene Graf bei sich getragen hat, auf seine Frau, hält seine Wut aber im Zaum und senkt die Waffe. Das Schlußbild macht deutlich, daß dieser Akt der Selbstbeherrschung alles Bestialisch-Dämonische, das noch in ihm wohnte, getilgt hat. Auch der Fluch, der auf der Schmiede lastete, scheint verschwunden.

Eurytion, der laut Homer den Kampf seiner Artgenossen mit den Lapithen entfachte, versinnbildlicht in der Dichtung *The Death of the Last Centaur* des Amerikaners E. Wilson Jr. ambivalentes Heldentum. Der K. schildert darin, wie er dem Gemetzel bei der Hochzeit des Peirithoos entkommen sei und Jahrhunderte später, als er gehört habe, daß »the giant race« nach Übersee ausgewandert sei, sich seinerseits nach Amerika begeben habe. Jetzt, in Greenwich Village, bereite

er sich auf seinen Tod vor, denn weit und breit fehle es nicht nur an (wahren) Männern, sondern – aufgrund neuer, metallener Transportmittel – sogar an Pferden. Einst, auf der Flucht vor den Lapithen, sagt Eurytion weiter, sei er Ch. begegnet, der über das Scheitern seines – von zahlreichen ant. und nzl. Autoren wie den Italienern G. Chiabrera (*Il Chirone*) und G. Parini (*L'educazione*) verherrlichten – erzieherischen Wirkens sinniert habe: Viele Helden hätten Stärke und Geschicklichkeit bei ihm erworben, keiner aber habe das Ehrgefühl verinnerlicht, das er ihnen habe vermitteln wollen. Am Ende seines Monologs gibt Eurytion zu, Ch.s Worte rasch vergessen zu haben. Kaum seien seine Blessuren der Lapithenschlacht verheilt gewesen, habe er sich aufs Neue den Leidenschaften in seinem Inneren hingeegeben. Mit dem Finale seiner Dichtung wollte Wilson offenbar andeuten, daß Heroentum mit Triebhaftigkeit verbunden sei. In diesem Punkt denkt G. d'Annunzio ähnlich (*La resurrezione del Centauro*; vgl. auch F. T. Marinettis *Futuristisches Manifest* von 1909). Anders als Wilson glaubte er indes, daß die große Zeit des K., des instinktive Kraft und heroische Idealität vereinigenden »Neuen Menschen«, noch bevorstehe.

Der bedeutendste K.roman des 20. Jh. ist *The Centaur* von J. Updike. Der Amerikaner rekurriert in seinem mit autobiographischen Zügen durchsetzten Buch auf ein dichtes Netz mythol. Anspielungen, mit dessen Hilfe er die Beziehung eines Highschool-Lehrers zu seinem fünfzehnjährigen Sohn auslotet. Zwei der neun Kapitel des Werkes sind Ch. gewidmet.

→ *Silen, Satyr*

Forschungsliteratur

- [1] E. BETHE, Art. Kentauren, in: RE 21, 1921, 172–178
 [2] S. DROUGOU/M. LEVENTOPOULOU/L. MARANGOU et al., Art. Kentauroi et Kentaurides, in: LIMC 8.1, 1997, 671–721
 [3] O. HÖFER, Art. Pholos, in: ALM 3.2, 1902–1909, 2416–2423 [4] T. LEUKER, L'acerbità di Vanni Fucci. Sul contrappasso del Caco dantesco, in: LIA 4, 2003, 401–405
 [5] Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte, hrsg. und übers. von S. Maffei, 1994 [6] G. MORAWIETZ, Der gezähmte Centaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurenbilder in der Antike, 2000 [7] W.H. ROSCHER/B. SAUER/K. TÜRPEL, Art. Kentauren, in: ALM 2.1, 1890–1894, 1032–1088
 [8] B. SCHIFFLER, Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. bis zum Ende des 4. Jh. v. Chr., 1976
 [9] K. SCHMIDT, Arnold Böcklin, 2001 [10] L. VON SYBEL, Art. Cheiron, in: ALM 1.1, 1884–1886, 888–892
 [11] M. VOGEL, Chiron – Der Centaur mit der Kithara, 1978
 [12] C. WEBER-LEHMANN, Art. Kentauroi (in Etruria), in: LIMC 8.1, 1977, 721–727.

Zitierte Quellen

- [13] P. BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, 1966.

Tobias Leuker (Augsburg)

Kephalos und Prokris

(Κέφαλος, Πρόκρις; lat. Cephalus, Procris)

A. Mythos

Am wichtigsten für die nachantike Fortune des K.- und P.stoffes sind die beiden nahezu deckungsgleichen Versionen Ovids (Ov.met. 7,687–756 und 794–862; Ov.ars 3,683–746): C. ist seit kurzem vermählt mit P., der Tochter des Athenerkönigs Erechtheus, da verliebt sich Aurora (Ἐως) in ihn und versucht, ihn zu verführen. Als ihre Avancen erfolglos bleiben, läßt er C. gehen, sagt ihm aber, daß er seine Hochzeit mit P. einst bereuen werde. C. fürchtet, daß sich diese Worte auf einen Seitensprung seiner Gattin beziehen könnten, und beschließt, deren Treue zu überprüfen. Er verkleidet sich als Fremder und macht sich daran, sie mit Geschenken zu einem erotischen Abenteuer überreden. Als ihre Standhaftigkeit nach einiger Zeit ins Wanken gerät, offenbart er sich ihr. P. flieht empört in die Berge, wo sie als Jüngerin Dianas (Ἄρtemis) der Jagd nachgeht. Dem reumütigen C. gelingt es nach inständigem Bitten, seine Frau zur Rückkehr zu bewegen. Als Zeichen der Versöhnung schenkt sie ihm zwei von Diana empfangene Gaben: einen Jagdhund, dem keine Beute entgeht, und einen unfehlbar treffenden Wurfspieß. Jahrelang lebt das Paar in süßer Eintracht. C., der tagein, tagaus mit Hund und Spieß auf die Jagd geht, pflegt, sobald ihn Müdigkeit überkommt, Aura, die Luft, um Kühlung anzurufen. Eines Tages hört ihn jemand dabei, meint, die Worte gälten einer Nymphe, in die C. verliebt sei, und gibt P. entsprechende Nachricht. P., tief getroffen, will sich von der Wahrheit der Mitteilung überzeugen und folgt ihrem Mann heimlich nach. Als C. sich wie gewohnt an Aura wendet, hält er seine Gemahlin nicht länger in ihrem Versteck. C. hört das von ihr verursachte Rascheln, glaubt, ein Tier sei in der Nähe, und wirft seinen Spieß in Richtung des Geräusches. P. sinkt tödlich getroffen zu Boden. Ihr eigenes Geschenk hat er so das Leben gekostet.

Die ovidischen Versionen vereinen den K.-Eosmythos und die attische P.sage. Die Verschmelzung beider Stoffe ist schon auf einem griech. Vasenbild des 5. Jh. v. Chr. greifbar. In den Texten, in denen sie fusioniert erscheinen, müht sich Eos in der Regel vergeblich um K. Bei Hesiod (Hes.theog. 986f.), der die K.-Eosage isoliert überliefert, umwirbt die Morgenröte den Jüngling dagegen erfolgreich, und er wird es in der weiteren Karriere der Einzelmythe (vgl. Ov.epist. 4,93–96) auch bleiben. Ein in den *Metamorphosen* und der *Ars amatoria* fehlender Teil der Sage ist

K.' Bestrafung für die Tötung der P. Nach Apollodor (Apollod. 3,15,1) dekretiert der Areopag die Verbanung des Jägers aus Athen.

B. Rezeption

B.1. Mittelalter

Alle drei vatikanischen Mythographen gehen ausführlich auf die K.-P.episode ein. Die ihr gewidmete Allegorese des *Ovide moralisé* (7,3494–3678) wirkt wie üblich recht forciert: Aurora = Maria, C. = Christus, P. = das Volk Israel, der Wurfspieß = das Wort Gottes/der Heilige Geist, der Hund = die Prediger (vgl. die zeitgenössische Selbststilisierung der Dominikaner zu *Domini canes*). G. Boccaccio präsentiert in seiner Schrift *De mulieribus claris* (Kap. 28, *De Proci* [sic]) eine euhemeristische Version des ant. Mythos, derzufolge keine Göttin, sondern eine Sterbliche namens Aura oder Aurora ist, die sich vergeblich um C. bemüht. Die beiden magischen Elemente, den wunderbaren Hund und den unfehlbaren Spieß, läßt das Werk unerwähnt. In einem Passus der *Confessio Amantis* (1386–1390) von J. Gower legt Genius Beichtkind Amans C. als Beispiel eines Mannes ans Herz, der im Beisein seiner Geliebten nicht der »sompnolence« (Schläfrigkeit) verfallen sei. Eines Nachts, läßt der Dichter den Venuspriester ausführen, habe C., um sich länger an Aurora erfreuen zu können, geistesgegenwärtig die Sonne gebeten, später aufzugehen, und den Mond ersucht, länger zu bleiben. Gower dürfte diese Version der Geschichte, die auf dem »unabhängigen« K.-Eosmythos basiert, selbst erfunden haben.

B.2. Neuzeit und Moderne

B.2.1. Dramatische Texte

Die Fortune des K.-P.mythos im Sprechtheater reicht zum ersten ital. Hoftheaterstück überhaupt, der *Fabula de Cefalo et Procris* (1475) von T. Beccadelli, bis hin zu H. Lange, dessen Dramenfragment *Kephalos und Prokris* 1948 erschien. Im Musiktheater beginnt die Reihe der Adaptationen mit der Oper *Il rapimento di Cefalo* von G. Caccini (Musik) und G. Chiabrera (Text), deren Florentiner Uraufführung 1600 anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit dem frz. König Heinrich IV. stattfand. Das vorläufige Ende der

Serie bildet die Oper *Cefalo e Procri* (1933/34; Libretto: R. Küfferle) von E. Krenek.

Das theatergeschichtlich bedeutendste der K.- und-P.stücke dürfte die *Fabula de Cefalo* (Ferrara 1487) von Niccolò da Correggio sein. Passend zur Hochzeitsfeier, für die der Dichter das Werk ersinnt, erweiterte er den ant. Mythos um die Wiedererweckung der toten P. durch Diana (*Artemis*) und die Erneuerung des Ehebunds zwischen C. und P. Wie der Prolog des Textes und bestimmte Details der Dramenhandlung suggerieren, sollte das Stück dreierlei zugleich sein: die erste ital. Tragikomödie, eine exemplarische *fabula satyrica* und eine »Geschichte mit zurückgenommener Verwandlung« nach Art der *Metamorphosen* des Apuleius [2. 289–294].

Chiabreras Libretto zur Oper *Il rapimento di Cefalo* thematisiert Auroras (*Eos*) Werben um den Jäger. Ihre Bemühungen haben kosmische Konsequenzen, denn sie kosten derart viel Zeit, daß sich der Einzug des Tages verzögert. Jupiter schickt daraufhin Merkur zu Amor. Er soll C. für Aurora erweichen, was ihm schließlich gelingt. Caccinis Musik ist mit Ausnahme des Schlußchors verloren. Vollständig erhalten ist dagegen die Oper *L'Aurora ingannata* (Bologna 1605) von G. Giacobbi (Musik) und R. Campeggio (Text). Die vier Teile der »dramatodias« ursprünglich Intermedien eines Schäferspiels. Auch *L'Aurora ingannata* handelt von den Versuchen der Göttin, C. zu erobern, doch wird sie diesmal nicht von Amor unterstützt, da dieser C.' Liebe zu P. nicht zerstören will. Statt dessen interveniert Venus zugunsten Auroras: Sie sorgt dafür, daß C. durch Somnus in den Schlaf versetzt und durch Morpheus so verwirrt wird, daß er Aurora für P. hält und sich ihrem Werben deshalb nicht mehr widersetzt. Kaum hat ihr Rendezvous indes begonnen, werden sie von Tithon und P. aufgespürt. Der Greis ruft seine Gattin zur Ordnung, während P. ihrem C. die Liebe aufkündigt.

»Tragicomédie« nannte A. Hardy sein Drama *Procris ou la Jalousie infortunée* von 1627. Es läßt auf die Überprüfung von P.' Treue durch C. nicht die Flucht der Frau in die Wälder folgen, sondern die erotische Hingabe des Mannes an Aurora. Von ihr (und nicht von Diana) erhält C. den Speiß, der P. letztlich das Leben kostet. C. ist tief betrübt über den Tod seiner »chère épouse«, die im Sterben die Schuld an ihrem Ende auf sich genommen hatte, und will sich töten, läßt sich aber von Aurora dazu überreden, sein Schicksal geduldig zu tragen und in ihr, der Göttin, einen »Ersatz« für den erlittenen Verlust zu sehen.

In der 1635 gedruckten Tragödie *La bella Aurora* variiert und erweitert Lope de Vega den C.-P.stoff mit der ihm eigenen Professionalität. Seine Aurora pflegt die Zeitspannen zwischen ihren Einsätzen bei Tagesanbruch im Zauberwald Dianas zu verbringen. In die-

sen Wald wird C. von einem Fürst namens Doristeo gelockt, der behauptet, mit ihm dort jagen zu wollen. Sein wahres Ziel jedoch ist, C. von seinem Haus zu entfernen, um so Gelegenheit zu erhalten, Floris (= P.) für sich zu gewinnen. Im Wald erfährt C. Auroras Zuneigung, vergißt aber Floris nie ganz. Nach einem Jahr der Trennung flammt seine Liebe zu ihr neu auf, und er will unbedingt wissen, ob sie ihm noch treu ist. Floris, die sich von den Annäherungsversuchen des Fürsten nicht hatte beeindrucken lassen, flieht aus Empörung über die Prüfung ihrer Standhaftigkeit in Dianas Wald. Ähnlich frei ist auch die übrige Dramenhandlung an der ovidischen Vorlage ausgerichtet.

Die 1668 uraufgeführte Tragödie *El amor más desgraciado, Céfalo y Procris* (sic à la Boccaccio) von A. de Salazar y Torres besichert P. mit *Apollon* einen göttlichen Prätendenten, der als Pendant zur C. umwerbenden Aurora fungiert.

Die Veränderungen des C.-P.stoffs in der Oper *Celos aun del aire matan* (1660) von P. Calderón de la Barca (Text) und J. Hidalgo (Musik) sind tiefgreifend, daß die ovidische Geschichte kaum mehr wiederzuerkennen ist. Einzig die Episode des Todes der P., die hier erneut Procris heißt, bleibt ähnlich erhalten. Ähnlich frei geht die Oper *Aurora* (1813–1814) von F. von Holbein (Text) und E. T. A. Hoffmann (Musik) mit dem ant. Stoff um. C. wird nicht als P.' Gatte eingeführt, sondern als schöner Hirt, der vergeblich um die Hand der Königstochter wirbt. P. liebt ihn, doch steht der Standesunterschied ihrer Verbindung entgegen. Im zweiten Teil des Dreiakters tritt Aurora in Erscheinung. Sie entführt C. in den Himmel, wird aber, sobald sie erkannt hat, daß sie die Treue des Jünglings zu P. nicht brechen kann, zu dessen Helferin beim Versuch, die Prinzessin zur Ehefrau zu erhalten. Das Stück endet glücklich: C. erweist sich als Königsohn, und nachdem P. eine Mißverständnissen geprägte Prüfung ihrer Treue, von der ihr Geliebter auch hier nicht lassen kann, unbeschadet überstanden hat, kommt es zur Hochzeit.

B.2.2. Narrative Werke

Einen Höhepunkt der Verarbeitung des K.-P.mythos in der Poesie stellt die Ode *Le ravissement de Céphale* (1550) von P. de Ronsard dar. Die Erzählung von C.' Entführung durch Aurora (*Eos*) bildet das Mittelstück des dreiteiligen Gedichts. Sie wird als *chant de toile* von einer Nereide vorgetragen, die des Nachts gemeinsam mit ihren Schwestern an einem Gewand webt, das Neptun (*Poseidon*) auf der Hochzeit seiner Tochter Thetis tragen soll; wird in der ersten Partie der Dichtung ausführlich beschrieben. Wesentliches Element des letzten Teils der Ode ist eine Prophezeiung, in der Themis der Braut von der Geburt *Achil-*

leus' und dessen Taten kündigt. Dabei sagt sie auch den Sieg des Helden über Auroras Sohn Memnon voraus. Dieser Aspekt und der Umstand, daß sowohl die Verbindung von Aurora und C. als auch die von Thetis und Peleus eine Göttin mit einem Sterblichen liiert, sind die Elemente, die den Gesang der Nereide an dessen Rahmen knüpfen. Der *chant de toile* selbst beginnt mit einer Strophe, die, wie man im folgenden zu begreifen meint, den Inhalt des Liedes vorwegnimmt. Sie mündet in ein Augurium zugunsten Auroras: Ihr wünscht die Sängerin, daß C. sich bereit finden möge, mit ihr zu gehen. Am Schluß ihres Vortrags schildert sie C.' Entführung in den Himmel als bereits vollzogenes Ereignis. Die scheinbare Inkohärenz hat einen einleuchtenden Grund: Als sich der Gesang der Nereide dem Ende nähert, ist die Morgenröte noch immer nicht am Firmament zu sehen, und dies gibt der Nymphe Anlaß, in scherzhaftem Ton zu vermuten, daß sich Aurora vor lauter Liebesglück nicht mehr darum Sorge »de allumer le jour« (»uns das Tageslicht zu bringen«). Inhaltlich weicht das Lied der Nereide in mehreren Punkten von der tradierten Sage ab. So verliebt sich Aurora erst in C., als P. nicht mehr am Leben ist.

Ebenfalls als *chant de toile* erscheint der C.mythos in der Dichtung *Les filles de Minée* (um 1683) von J. de La Fontaine. Er läßt ihn von einer der Töchter des Minyas vortragen, die schon bei Ovid (*Ov. met.* 4.31–388) ihre Arbeit mit sagenhaften Geschichten begleiten. Von seinem Landsmann A. Hardy übernimmt La Fontaine den Einfall, Aurora zu derjenigen zu machen, die C. den Wurfspieß schenkt. Er strafft den Mythos erheblich, indem er die Erprobung von P.' Treue durch C. ein anderes Resultat als üblich besichert. Seiner Version zufolge bleibt P. verborgen, tatsächlich um ihre Gunst geworben hat. Entsprechend geht nicht sie in die Einsamkeit, sondern C., und zwar Enttäuschung darüber, seine Frau wankelmütig erlebt zu haben. In der Abgeschiedenheit hört jemand, wie C. erschöpft nach »Aure« heischt, informiert P., und die Katastrophe nimmt ihren Lauf. Aurora und »les Destins« hindern C. am Freitod (vgl. erneut Hardy), die Göttin erwirkt aber bei »le Sort« eine Verkürzung seiner Lebenszeit.

Die »Historisierung« des K.-P.mythos, die G. Boccaccio (s. o. B.1.) einleitete, wird von G. Pettie in der Novelle *Cephalus and Procris* (1576) fortgesetzt. Er verlegt den Wohnort des Paares von Griechenland an den Hof [sic] des Dogen von Venedig. C. verfällt bald nach seiner Hochzeit mit P. auf den Gedanken, die Treue seiner Frau zu überprüfen. Er tut ihr kund, eine Reise von vierzig Wochen antreten zu müssen. Vor Ablauf dieser Spanne, als ihn Haar- und Bartwuchs hinreichend verändert haben, kehrt er zu ihr zurück, um sei-

nen Plan zu verwirklichen. Vor P. gibt er sich als Mann aus, der von ihr durch C., der sie mittlerweile hasse, im Orient erfahren und sich sogleich in sie verliebt habe. Trotz seiner Finten bricht der vermeintliche Fremde P.' Widerstand erst, als er »from craft to coyne, from guiles to gifts, from prayers to presents« ([6. 72], »von Scharfsinn zu Geld, von Listen zu Gaben, von Bitten zu Geschenken«) überwechselt. Nachdem C. sich seiner Frau offenbart hat, verzeiht er ihr. P. jedoch fürchtet fortan, für ihr Fehlverhalten mit gleicher Münze bestraft zu werden, und wird täglich eifersüchtiger. Um ihren Argwohn abzumildern, zieht sich C. aus Venedig zurück und begibt sich in einsame Gegenden auf dem Festland, wo er der Jagd nachgeht. Eines Tages bringt der »hellhound Jealousie« (»Höllenhund Eifersucht«) P. dazu, nach ihm zu suchen. Das Finale der Novelle entspricht im Kern dem ovidischen Mythos. Die Geschichte wird als Exemplum präsentiert, das Frauen vor der Eifersucht warnen soll.

Eine durchgehend ironische Gestaltung erlebt der K.stoff in den *Comischen Erzählungen* (1765) von Ch. M. Wieland: C. gibt sich der Liebe Auroras vorübergehend hin, weil er, zeitweilig delirierend, in der Göttin P. erkennen glaubt (vgl. R. Campeggio, s. o. B.2.1.). Daß Aurora ihm später ermöglicht, die Gestalt des einmalig schönen Seladon anzunehmen, um seine Frau auf die Probe zu stellen, wird ihm letztlich zum Verhängnis: Er findet die nach der Prüfung ihrer Treue in die Wälder geflohene P. im Hain der (gar nicht keuschen) Jüngerinnen Dianas in den Armen des wirklichen Seladon wieder. C. will sich daraufhin das Leben nehmen, doch Aurora rettet ihn und wärmt ihn ihrer Brust, wo er nun »vor Dankbarkeit [...] sterben« [8. 169] will.

B.2.3. Lyrik

Bezugnahmen auf K. und P. in lyrischen Werken sind rar. Aus der schmalen Gruppe solcher Texte sei ein 1557 erschienenes anonymes engl. Liebesgedicht präsentiert. Der Ich-Sprecher gibt eine kurze Nacherzählung des ant. Mythos und vergleicht seine Situation mit der der P. Die abschließende Aufforderung an die Geliebte, ihm Fehler nachzusehen, begründet er mit den Versen: »And thinke that loue made Procrin shake the leaues, / When with vnright she slayne was in the greues.« ([5. 203], »Und bedenke, daß die Liebe war, die Prokris die Blätter bewegen ließ, bevor sie, ohne es zu verdienen, im Gebüsch getötet wurde.«)

B.2.4. Bildende Kunst

Der prominenteste Freskenzyklus, der den Mythos von K. und P. verarbeitet, wurde von B. Luini (1520/22, Washington, National Gallery) geschaffen und



Abb. 1: Nicolas Poussin, Cephalus und Aurora (und das Porträt der Procris), Öl auf Leinwand, um 1630. London, National Gallery.

dürfte N. da Correggios *Cefalo* (s.o. B 2.1.) zur Grundlage gehabt haben [1. 260f. und 272–278]. Auf Einzelgemälden wurden drei Episoden des Stoffs besonders häufig aufgegriffen:

(1) K.' Entführung durch *Eos*, in zahlreichen Gemälden gestaltet, z.B. von P.P. Rubens (*Eos und Kephalos*, 1638–1638, London, National Gallery), F. Boucher (*Eos und Kephalos*, 1769, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust), P.-N. Guérin (*Eos und Kephalos*, 1811, St. Petersburg, Eremitage);

(2) der (sich abzeichnende) tragische Tod der P., abgebildet u.a. auf Miniaturen des SpätMA [1. Taf. 37b–d] und einem Kupferstich von G. Pencz (1530);

(3) K.' Klage um die tote P., dargestellt z.B. auf Gemälden von P. Caliari gen. Veronese (*Tod der Prokris*, 1580, Straßburg, Musée des Beaux-Arts) und F.-J. Harriet (*Tod der Prokris*, um 1800, Privatbesitz).

Ikonographisch ausgefallenerer Gemälde zeigen die Horen, wie sie *Eos* auffordern, von ihren Versuchen, K. *Eos* Liebespiel *Eos* bewegen, abzulassen und ihr Tagwerk *Eos* beginnen (N. Poussin, *Eos, Kephalos und die Horen*, um 1625, Privatsammlung), oder K., wie er P. seine wahre Identität offenbart, nachdem er ihre Treue in fremder Gestalt erprobt hat (J. Liss, *Kephalos und Prokris*, um 1625, Radierung, Hamburg, Kunsthalle). Ein Lieblingsthema C. Lorrains war die Darstellung der Wiedervereinigung von K. und P. durch Diana (unter dem Titel *Landschaft mit Versöhnung Kephalos und Prokris durch Diana* existieren vier Gemälde: um 1635, ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum; 1645, London, National Gallery; 1645–

1646, Rom, Galleria Doria Pamphili; 1664, engl. Privatbesitz). Das Sujet, in keinem Text der Antike und des MA *Eos* finden, dürfte *Eos* Correggios *Cefalo* entnommen haben.

Folgt man [4. 52–53], so bildete Correggios Stück auch die inhaltliche Basis eines Cassonobildes von Piero di Cosimo (*Szene mit Satyr und der toten Prokris*, Anfang 16. Jh., London, National Gallery). Auf der Tafel trauert ein Satyr (*Eos* Silen, Satyr) über eine junge Frau, die durch eine Verletzung am Hals *Eos* Tode gekommen ist. Rechts neben ihrer Leiche steht ein Hund. A. Dobson verfaßte 1869 ein Gedicht (*The Death of Procris*), das dem K.-und-P.stoff ein auf das Gemälde abgestimmtes Finale gibt: C., heißt es darin, habe nicht bemerkt, daß er P. getötet hatte, sein Hund aber habe sie aufgespürt und sei dann eine Nacht lang nicht von ihrer Seite gewichen, bis Satyrn sie gefunden und an einem Strand bestattet hätten.

Ein allegorisches Substrat könnte dem zweiten der beiden K.-Eosgemälde Poussins (vgl. Abb. 1) eignen: Das Londoner Bild zeigt die Göttin beim Versuch, den Jäger von hinten *Eos* sich zu ziehen. K. wehrt sich, den Blick fest auf ein Bildnis der P. gerichtet, das ein Putto ihm entgegenhält. Hinter dem Amorknaben schläft ein korpulenter, nackter Mann auf dem Boden; sein Kopf liegt auf einer Urne, seine Rechte umschließt Getreidehalme. Links hinter ihm lagert eine Frau in bequemer Position. Beide Figuren wurden zuletzt als unerheblich für die Bildinvention eingestuft, der bärtige Mann als Flußgott gewertet, die Frau als Nymphe [3. 191]. Vielleicht sollte man sie eher als Allegorien

der (Schläfrigkeit verursachenden) Völlerei bzw. der Trägheit bezeichnen.

Für diese Option scheint ein Emblem (1581) von N. Reusner [7. 132–133] zu sprechen, das das Sprichwort »Aurora Musis amica« zum Titel hat und auf seiner *imago* die sich anbahnende Entführung des K. durch *Eos* zeigt. Die beigelegte *scriptio* betont, daß jeder Freund der *Eos* Musen Aurora liebe, und nennt denjenigen »infelix« (»unglücklich«), der den Schlaf für »gaudia magna« (»große Freuden«) halte und es liebe, noch am Morgen faul zu schnarchen. Es könnte der Absicht Poussins entsprochen haben, den K. seiner Darstellung, der der »irdischen« P. offenbar stärker zuneigt als der von Reusner zur Förderin der *vita activa* erklärten (und zum Himmel leitenden) Morgenröte, mit den beiden vermeintlichen Staffagefiguren zu assoziieren. Zur Deutung Auroras als Freundin der Musen paßt, daß der Maler ihr – autorisiert durch Lycophrans *Alexandra*, wie Lavin [1. 285] mutmaßt – den geflügelten Pegasos *Eos* Pferd gab, der mit den Schlägen seiner Hufe die Hippokrene, den Dichterquell am Helikon, erzeugt haben soll.

→ Artemis; Eos

Forschungsliteratur

- [1] I. LAVIN, Cephalus and Procris, in: JWCI 17, 1954, 260–287 [2] T. LEUKER, Glossen zum frühen italienischen Hoftheater, in: Archiv 242, 2005, 275–299 [3] K. OBERHUBER, Poussin. The Early Years in Rome, 1988 [4] P. SCHUBRING, Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, 1915.

Zitierte Quellen

- [5] Anon., The louer praeth his seruice m be accepted and his defaultes pardoned, in: Tottel's Miscellany [1557], hrsg. von H. E. Rollins, Bd. 1, 1965, 202–203 [6] G. PETTIE, Cephalus and Procris, in: I. Gollancz (Hrsg.), A Petite Pallace of Pettie His Pleasure, Bd. 2, 1908, 51–83 [7] N. REUSNER, Emblemata partim ethica ■ physica, partim vero historica et hieroglyphica, 1581 [8] CH. M. WIELAND, Cornische Erzählungen, in: Ch. M. Wieland, Werke, hrsg. ■■■ H. W. Seifert, Bd. 4, 1965, 75–169.

Tobias Leuker (Augsburg)

Kirke

(Κίρκη, lat. Circe, Circa, Circa)

A. Mythos

Wenngleich der Mythos der Zauberin K., Tochter des Helios und der Perse, gewiß auf ältere Überlieferungen zurückgeht, ist doch das erste und wichtigste literarische Zeugnis dieses Mythos in Homers *Odyssee* zu finden (Hom. Od. 10,135–574; 12,1–143). Als *Odysseus* auf die Insel Aiaia gelangt, verwandelt K. dort mit Hilfe des von ihr gemischten Tranks und durch die Berührung mit der Gerte einige seiner Gefährten in Schweine, während er selbst durch das ihm von *Hermes* mitgegebene Kraut *Moly* geschützt ist. Als ebenbürtiger Gegner erreicht er von K. die Rückverwandlung der Gefährten und bleibt als ihr Geliebter ein Jahr auf der Insel. Für die Heimreise weist K. den Weg zunächst durch den Hades und später vorbei an den *Sirenen* und an *Skylla* und *Charybdis*, so daß sich die Heimkehr nach Ithaka letztlich ihrem Rat verdankt.

Die in der *Odyssee* nicht erzählte Verwandlung der Nymphe *Skylla* in ein Ungeheuer findet sich in Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 13,898–14,74) vor den Abenteuern des *Odysseus* (Ov. met. 14,223–307) und vor der Verwandlung des Königs *Picus* in einen Specht (Ov. met. 14,308–434; vgl. Verg. Aen. 7,187–191). Einen völlig anderen Aspekt des Mythos erzählen die *Argonautiká* des Apollonios Rhodios (Apoll. Rhod. 4,557–591; 4,659–752). Nach dem Mord an *Apsyrtos* verfügt *Zeus*, daß *Medeia* und *Iason* (*Iason* und die *Argonauten*) erst nach Hause zurückkehren dürfen, wenn ihre Blutschuld durch K. gesühnt ist. K. reinigt u. a. mit Schweineblut, verweist sie aber ihrer Halben, weil sie die Pläne und die Flucht *Medeias* nicht billigt.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Die allegorische Auslegung des K.mythos setzt bereits mit den Anfängen der Homerrezeption ein. So hebt der Kyniker *Antisthenes* nach *Diogenes Laertios* v. a. die Mäßigung des *Odysseus* als Grund für den Sieg über K. hervor; *Diogenes* von *Sinope*, der die dualistische, Körper und Seele einander entgegengesetzte Deutung aufgreift, sieht K. als Inkarnation sinnlicher Lust; dem Lexikographen *Apollonios* So-

phistes zufolge deutet der Stoiker *Kleanthes* das Kraut *Moly* als Bild für den die niederen Triebe und Leidenschaften eindämmenden *Logos*. In *Heraklits* polemischer Verteidigung Homers entspricht *Odysseus* dem Idealbild des stoischen Weisen; die in Tiere verwandelten Gefährten stehen für die Unwissenden, die ihre Leidenschaft nicht zu zügeln vermögen; *Moly* repräsentiert die vernünftige Einsicht und K. die sinnliche Lust: eine Argumentationsrichtung, die sich bei *Heraclitus Paradoxographus* dahingehend konkretisiert, daß K. hier als *Hetäre* eine spezifisch sexuelle Konnotation besitzt. Gemäß der auf mittel- bzw. neuplatonisch-neupythagoreischem Gedankengut beruhenden Interpretation des Ps.-*Plutarch* (wohl 2. Jh. n. Chr.) ist die Verwandlung der Gefährten ein Bild für die Seelenwanderung, wobei K., wie ihr Name und ihre Abstammung von *Helios* andeuten, als kosmische Macht für die zyklische Bewegung des Weltalls steht, während *Odysseus* die vernünftige, der *Metempsychose* nicht unterworfen Seele repräsentiert [36.45–65]; [41.73–76].

Neben den zahlreichen Erwähnungen K.s in der griech. und lat. Literatur der Antike – etwa bei *Theokrit* und *Xenophon*, bei *Plautus*, *Tibull*, *Propertius*, bei *Horaz*, *Statius* und *Silius Italicus* ebenso wie bei *Petronius* und *Apuleius* und vielen anderen [36.27–30]; [17.5–7] – und neben der ovidischen Version des Mythos (nicht nur in den *Metamorphosen* [17.13–21]) prägen insbes. *Vergil* und *Plutarch* die spätere Rezeption. Die *Aeneis* *Vergils* spaltet die vielschichtige homerische Gestalt in mehrere Einzelfiguren auf: K. wird negativ als grausame Herrin der von ihr in Tiere Verwandelten präsentiert (Verg. Aen. 7,10–24), während *Dido* im 4. Buch die Rolle der verlassenen Liebenden übernimmt und im 6. Buch die *Cumäische Sibylle* den Weg in die Unterwelt weist [36.120–126]; [41.80–86]; [17.7–12]. In *Plutarchs* parodistischem Dialog *Bruta animalia ratione uti* (Plut. mor. 985D–992E) lehnt der von K. verwandelte *Gryllos* die Rückverwandlung in einen Menschen ab, weil die *ratio* der Tiere der der Menschen vorzuziehen sei [10.172–179]; [19.197–213].

B.1.2. Bildende Kunst

In der antiken Kunst werden insbes. zwei Szenen – die Verwandlung der Gefährten und die Begegnung von K. und *Odysseus* – auf zahlreichen Vasen, Amphoren, Schalen, auf Reliefs und in Wandmalereien

dargestellt [37.81–131]; [4.48–60]. In der früh- und hocharchaischen Kunst findet sich K. seltener [31.162–163, 336–339], da ihre Episode zu den Erweiterungen der ursprünglichen *Odyssee* im 6. Jh. gehört [30.262]; aufschlußreich aber ist die aus späarchaischer Zeit stammende Darstellung auf einer Knopfhenschale (550 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts), die mit der nackten K., der Vielfalt an Tierarten, dem fliehenden *Eurylochos* sowie dem vor K. kauern den Hund mehrere Episoden der *Odyssee* sowie weiterer Quellen in einer geschlossenen Komposition zusammenfaßt [30.267]; [25.52–54]. Ein böotischer *Skyphos* (Ende 5. Jh. v. Chr., London, British Museum), auf dem *Odysseus* gierig die Hände nach K.s Becher ausstreckt, stellt den Mythos humorvoll, fast schon karikaturhaft dar [25.62–63]; [37.98–99, 120]. Die *Tabula Odysseaca Rondanini* aus hellenistischer Zeit (Marmorrelief, Warschau, Nationalmuseum) [37.104–106, 118.130] legt den Hauptakzent auf die Rückverwandlung durch K. [29.347].

Ein lange verkanntes Bildzeugnis sind die in Auswahl und Gestaltung der Motive das geistige Univer- der *Aeneis* vorwegnehmenden esquilinischen *Odysseelandschaften*: ein Wandfries (um 40 v. Chr., Vatikan, Bibliothek), der die vergrößerte Kopie eines griech. Bilderbuchs (um 250 v. Chr.) darstellt [29.350]. Die Amorfiguren auf den Pilastern stellen K. unter das Zeichen der Liebe; die Nachkommen von K. und *Odysseus* werden wie die des *Aineias* italische Städtegründer, und der Palast K.s erinnert an ein Isisheiligtum und signalisiert so den Schutz des Helden durch die Göttin *Isis* [29.350–357]; [28.120–127].

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Der in neuplatonischen Auslegungen – etwa in *Plotins Enneaden* und *Proklos' Platonkommentaren*, aber auch bei *Porphyrios*, der K. mit dem Kreislauf der Wiedergeburten gleichsetzt [36.66–72] – grundlegende Körper-Seele-Dualismus prägt ebenso christl. Deutungen wie die des *Clemens* von *Alexandria* [36.150–153]; [41.94]. *Augustinus* erklärt in *De civitate Dei* Verwandlungen wie die von K. bewirkten als Täuschung von Dämonen, weil der als Ebenbild Gottes geschaffene Mensch nicht tatsächlich verwandelt werden, nur den Schein eines Tieres annehmen könne [36.87–89], während *Boethius' De consolatione philosophiae* die negative Wertung K.s relativiert, da die von ihr bewirkte körperliche Verwandlung gegenüber der inneren Verwandlung wirklich lasterhafter Menschen harmlos sei [20.499–501]. *Hilarius* von *Arles* vergleicht sogar die Bekehrungen des *Honoratus* mit K.s Zauberkunst und die Metamorphose mit der Konversion [9.82–83]. Die seit dem 1. Jh. v. Chr. entwickel-

ten allegorischen Deutungsmuster bleiben noch bei Mythographen wie *Fulgentius* und den sog. *Vatikanischen Mythographen* präsent, die den K.mythos teils in stoisch-moralischer, teils in etymologischer und rationalistisch-historischer Weise auslegen, während in anderen ma. Traktaten und Kommentaren primär die neuplatonisch-neupythagoreische K.allegorese fortlebt [36.145–238].

Wie bereits in der Antike (u. a. bei *Vergil*, *Ovid* und *Horaz*) tritt K. in Spätantike und MA auch in fiktionalen und historiographischen Texten auf. Die – einzig erhaltene – lat. Fassung des Trojaromans des *Dictys Cretensis, Ephemeris belli Troiani*, erwähnt nicht die *Metamorphosen*, macht aber aus K. und *Kalypso* Königinnen der *Aeolischen Inseln*, die Fremdlinge zu wollüstiger Liebe verleiten [26.45–46]. Diese Version geht nicht nur in das Geschichtswerk des Byzantiners *Johannes Malalas* ein [36.138–187]; [26.46–48], sondern auch in den altfrz. *Roman de Troie* des *Benoit de Sainte-Maure* (12. Jh.). Während *Odysseus* hier K.s Zauberkunst überflügelt, befreit er sich in *Herborts* von *Fritzlar Liet von Troie*, wo die K.episode zum *Minneabenteuer* mutiert, durch »männliche Härte« von K.s Zauber [23.53–54]. Die *Historia destructionis Troiae* des *Guido delle Colonne* (13. Jh.), eine Bearbeitung des altfrz. Trojaromans, bringt K. und *Kalypso* mit der Tierversandlung in Verbindung. Der lat. wie der altfrz. Text findet durch Übersetzungen im 14. und 15. Jh. Eingang in die span. und die ital. Literatur [26.46–56]; [14.120–226].

Die weitere Rezeption prägen ferner die zahlreichen volkssprachlichen und von ihnen abgeleiteten lat. Versionen von Ovids *Metamorphosen*, wie der vom anonymen *Ovide moralisé* beeinflusste *Ovidius moralizatus* des P. Bersuire exemplarisch illustriert, der, wenn die einzelnen Ovidpassagen entsprechende biblische Assoziationen nahelegen, auch widersprüchliche Interpretationen K.s, u. a. als *diabolus* (Teufel) und als allegorische Darstellung Christi, aneinanderreicht [26.62–66]. Eindeutiger fällt *Dantes* Deutung der Gestalt aus, die sich von der traditionellen, von *Horaz* und *Servius* beeinflussten Deutung K.s als *Hetäre* entfernt, wie sie sich etwa bei *Arnulf von Orléans* findet: In *La Divina Commedia* fungiert K. als *figura* des Teufels und als Ursache für den Abfall des Menschen von seiner göttlichen Bestimmung [15.59–62]. *G. Boccaccios Genealogie deorum gentilium* hingegen befreien den K.mythos von den allegorisch-moralischen Deutungen, so daß der Text seinerseits wegweisend wird [20.56–71].

B.2.2. Bildende Kunst

Verglichen mit der Fülle bildlicher Darstellungen des K.mythos in Antike und Nz. scheint die Zauberin in Spätantike und MA weniger das Interesse der

Künstler gefunden haben. Neben einer von Filarete stammenden Darstellung von K. und Picus auf der Bronzetur des Petersdoms in Rom (ca. 1433–1445) ist insbes. die Cassonemalerei der ersten Hälfte des 15. Jh. zu erwähnen: Hier erscheint K. nicht gemeinsam mit Odysseus als Begleitfigur des Carro d'amore aus F. Petrarca's *Trionfi*; die K. episode wird auf mehreren Truhen teils aus der Werkstatt des Dido-Meisters, teils der Signorellis dargestellt (1. Hälfte 15. Jh., z. B. Florenz, Museo Stibbert) [32. 21, 29, 44, 275–277].

In der Kunst des SpätMA findet sich K. v. a. in Buchillustrationen; wichtig sind insbes. die Illustrationen Boethius' *De consolatione philosophiae*, zum *Ovide moralisé*, zur *Epistre Othea* von Christine de Pizan sowie zu Boccaccios *De mulieribus claris* [3. 778–779]; [16. 26, 39]. Auf dem in seiner realistischen Wieder-gabe sehr bedeutenden Holzschnitt zum K. kapitel im ersten lat.-dt. Druck von Boccaccios *De mulieribus claris* (Ulm 1473) [11. 17] bleiben die Körper menschlich und signalisiert allein der Tierkopf die Metamorphose. Diesem Bildtypus folgt auch eine Seidenstickerei auf einem Chormantel Italien, der sich in der Danziger Marienkirche befand (1. Hälfte 15. Jh.) [3. 779]. Die erste der zehn Szenen der Magdalenenlegende zeigt die von den bösen Lüsten in Gestalt von Menschen mit Tierköpfen umgebene Magdalena (vgl. Abb. 1) [22. 18–19]. In diesem Zeugnis sakraler Kunst löst sich die christl.-moralische Allegorese, die in K.



Abb. 1: Seidenstickerei auf einem italienischen Chormantel, 1. Hälfte 15. Jh., ehemals in der Danziger Marienkirche.

die Personifikation verführerischer Sinnlichkeit und in den verwandelten Gefährten ein Bild für ihrer Lust unterworfenen und daher tierhafte Menschen sieht, gleichsam vom paganen Mythos und projiziert dessen Bilder samt der ihnen zugeschriebenen Bedeutung auf eine Heiligenlegende, wobei Maria Magdalena den Platz K.s einnimmt. Ebenso überraschend ist eine Illustration zum *Defensorium* des Franz von Retz, in der die von K. bewirkte Tierversandlung als Typus der unbefleckten Empfängnis erscheint [16. 39].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

In der Frühen Nz. fungiert der K. mythos mit seinen nun oft widersprüchlichen Bedeutungen als anthropologische und epistemologische Metapher: Einerseits wird ein stereotypes Bild K.s tradiert, das die Ängste der Zeit beim Blick auf die wirtschaftlichen, politischen und religiösen Veränderungen zusammenfaßt [41. 100], andererseits ist insbes. im 16. Jh. die Vorstellung der Wandelbarkeit nicht mehr nur negativ konnotiert, sondern entspricht der Erfahrung der Welt und des eigenen Ich. Zudem erscheint in dem Maße, wie die Rolle der Sinne und des Körpers neu bewertet wird, die angebliche Vertierung in neuem Licht [20. 7–24, 601–614].

Der Mythograph N. Conti greift in seinen *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (1551) traditionelle Elemente wie die kosmologische und die moralische Auslegung des K. mythos auf, doch zugleich unterliegt die Deutung selbst der Metamorphose. Noch sichtbarer wird die Anpassung des Mythos an die eigene Zeit in den Übersetzungen der ant. Texte, für die exemplarisch die ital. *Metamorfosi* des G. A. dell'Anguillara (1561) oder die engl. *Metamorphoses* von A. Golding (1567) gelten können, in denen die allegorische Auslegungstradition konstitutiver Bestandteil der poetischen Gestaltung und damit Ausgangspunkt für viele Texte und Bildkunstwerke wird [20. 71–108]. Ambivalent ist K. in der *Odyssee*-Übersetzung G. Chapmans, da alles Körperliche und Sinnliche explizit abgewertet oder gestrichen, die Rolle der Zauberin bei der moralischen Unterweisung des Odysseus hingegen positiv hervorgehoben wird [41. 120–125]. Neben den vielen Texten, die sich von N. Machiavellis *Asino* bis zu G. Brunos *Cantus Circaeus* und *De gli eroici furori* der Zauberin widmen und dabei ihre traditionelle Deutung verschieben – etwa in Brunos zuletzt genanntem Text, in dem die Zauberin nicht nur blind, sondern v. a. auch sehend macht –, kann als besprechend für das neue Verständnis des Mythos G. B. Gellis Dialog *La Circe* (1549) gelten, der das zentrale Motiv von Plutarchs *Bruta animalia ratione uti* aufgreift (s. o. B.1.1.): die Weigerung, wieder Mensch zu wer-



Abb. 2: Dossi, La maga Circe. Meissa, auf Leinwand, 1515/6. Rom, Galleria Borghese.

den [20. 120–180, 420–476]. Auch die Zauberinnen in Epen und Ritterromanen wie L. Ariostos Alcina in *Orlando furioso*, T. Tassos Armida in *La Gerusalemme liberata* oder wenig später E. Spensers Acrasia in *The Faerie Queene* lassen sich als Reinkarnationen K.s verstehen, die den ant. Mythos mit der einst allegorischen, nun thematisch gewordenen Auslegung verbinden.

Ab dem 17. Jh. tritt K. auch im Sprechtheater auf, schon 1614 etwa in dem eher volkstümlichen, märchenhaft-komischen Stück *La Circe Maga* von L. Bartolonia [38. 85–91]. Wichtiger für die spätere Rezeption die Gestaltungen des K. mythos durch P. Calderón de la Barca (die auch weit größere Nachwirkung ausübten als Lope de Vegas Epos *La Circe* von 1624 [26. 83–90]): das mit A. Mira de Amescua und J. Pérez de Montalbán verfaßte Stück *Polifemo y Circe*, das Festspiel *El mayor encanto, amor* sowie die christl. Umdeutung in *Los encantos de la Culpa*, einem sacramental [26. 102–107, 126–137]. G. B. Marino stellt in seinem *Adone* eine ruchlose K. in eine Reihe mit Alcina und Armida, und J. Milton schafft im *Comus* die wohl einzige männliche K.gestalt in der abendländischen Lite-

ratur, während er K. in *Paradise Lost* mit Eva in Verbindung bringt.

Entsprechend der oft skeptischen Einstellung gegenüber den ant. Mythen im Jahrhundert der Aufklärung finden sich in Literatur und Philosophie des 18. Jh. wenige relevante K.versionen, obgleich die Zauberin – etwa in Texten V. Alfieris, G. Parinis und V. Montis – durchaus präsent bleibt. Zwar setzt sich G. Vico in seiner *Scienza nuova* mit der Mythol. auseinander und erwähnt in diesem Zusammenhang K. mehrmals, doch unterliegt sie auch hier der stereotypen negativen Wertung, wird mit Hexen assoziiert und folglich verdammt [38. 70–71].

B.3.2. Bildende Kunst

Parallel zu ihrem Erfolg in der Literatur erlebt K. in den Bildenden Künsten im 16. Jh. geradezu eine Blütezeit: D. Dossi widmet der Zauberin gleich bedeutende Gemälde, die als künstlerisch vollendetste, psychologisch wie geistig ansprechendste Darstellung des Mythos gelten: *Circe o Alcina* (ca. 1511–1512, Washington, National Gallery of Art) und *La maga*

Circe o Melissa (1515–1516; vgl. Abb. 2) [3. 786]. Zwar werden für beide auch andere Zauberinnen aus Ariostos *Orlando furioso* in Betracht gezogen, Alcina auf dem früheren und v. a. Melissa auf dem späteren Bild, doch räumen jüngste Forschungen ein, daß die Werke und insbes. das spätere, von Giorgione und Tizian beeinflusste, exotisch-magische Züge tragende Gemälde weit über eine bloße Illustration des ariostischen Textes hinausreichen [6. 76]; [18. 115–118].

Auch auf zwei Zeichnungen Parmigianinos erwächst die Präsentation der Zauberin aus dem Dialog mit zeitgenössischer Literatur, hier mit M. M. Boiardos *Orlando innamorato*, wobei K. auf der zweiten Zeichnung durch die bildnerischen Mittel gleichsam in Frage gestellt erscheint [16. 23–41] – ganz anders als auf den Holzschnitten in A. Alciatis *Emblematum liber*, die das Stereotyp der Hetäre fortschreiben. Weitere bedeutende Darstellungen des 16. Jh. sind die K. und *Odysseus* zeigenden Fresken von P. Tibaldi (1554–1556, Bologna, Palazzo Poggi) und A. Carracci (1595–1597, Rom, Palazzo Farnese), J. van der Straets Gemälde *Odysseus befreit die Gefährten* [18. 115–118] und *Kirke* (ca. 1560, Florenz, Palazzo Vecchio) und *Kirke verwandelt die Gefährten des Odysseus* (1570, Florenz, Palazzo Vecchio) sowie zwei Gemälde B. Sprangers mit dem Titel *Odysseus und Kirke* (ca. 1585–1587, Wien, Kunsthistorisches Museum).

Unter den zahlreichen ikonographischen Zeugnissen des K.mythos im 17. Jh. ragen mehrere Gemälde und eine Radierung von G. B. Castiglione hervor. Zeigen die Gemälde (z. B. *Circe*, ca. 1653, Florenz, Uffizien) eine K. in orientalischem Gewand, die gerade einen der Gefährten in ein Wildschwein verwandelt, stellt die oft als *Melancholia* betitelte Radierung (ca. 1655, Vevey, Musée Jenisch) K. in typisch melancholischer Haltung mit aufgestütztem Arm und nach unten gerichtetem Zauberstab dar.

Die Vorliebe des späten 18. Jh. für myth. Themen, in der der Mythos selbst jedoch kaum mehr eine Rolle spielt, illustriert G. Romneys Portrait der Lady Hamilton (1782, London, Tate Gallery), das K. auf jene verführerische *femme fatale* reduziert [7. 318–319], die sie auch in der Literatur zunehmend wird. Wie austauschbar K. hier ist, zeigt sich nicht nur [18. 115–118] nahezu gleichzeitigen Gemälde von J. Reynolds mit dem Titel *Mrs. Nisbett* [18. 115–118] und *Circe* (1781, Penchos, Lord Stanley of Alderly Collection), sondern auch daran, daß Romney Lady Hamilton u. a. als Venus (*Aphrodite*), Kleopatra, *Kassandra* oder als Bacchantin porträtierte [38. 319–369].

B.3.3. Musik und Tanz

Nach der enormen Verbreitung des K.mythos in Literatur und Philosophie v. a. des 16. Jh. beginnt K.s

Karriere auf der Ballett- und Opernbühne 1581 mit dem *Ballet comique de la Roynne* von B. de Beaujoyeulx. Entspricht dieses erste *Ballet de cour* einerseits neuplatonischen Theorien über die Wirkung von Musik und Tanz, so ist es gleichzeitig sowohl Huldigungstheater als auch politisches Instrument, insofern zentrales Thema des Stücks die Unterwerfung der sinnlich-verführerischen, von allegorischen Deutungen der Zeit geprägten K. unter die neue absolutistische Staatsmacht ist. In der Nachfolge des *Ballet comique* entsteht eine Vielzahl von Balletten, die Zauberer oder Zauberinnen und Metamorphosen darstellen [27. 261–262], doch noch erfolgreicher erweist sich K. auf der Opernbühne, wo sie als Alcina, Armida, Acrasia oder auch *in persona* weiterlebt: Das 17. und 18. Jh. kennen allein etwa 30 Titel, die K. inszenieren [38. 371–373].

So entsteht in Paris mit *Circé* (1675) von M.-A. Charpentier nach dem Text Th. Corneilles ein Paradebeispiel der beliebten *pièces à machines*, die mythol. Gegenstand, veränderbare Bühnenausstattung, Flugmaschinen, Musik und Tanz mit der Huldigung an den Herrscher verknüpfen [5. V–LV]. Ch. W. Glucks nach dem Text von M. Coltellini komponiertes, dramaturgisch wie musikalisch als Reformwerk geltendes *Dramma per musica* mit dem Titel *Il Telemaco ossia L'Isola di Circe* (1765) mischt unterschiedlichste Quellen und wird [18. 115–118] zu einer Synthese der Metamorphosen des K.stoffs, denn in diese K. gehen auch Züge *Didos*, *Alcinas* und *Armidas* ebenso wie *Medeias* und *Kalypsos* ein [34. 441–442]. Die *Farsetta* P. Anfossis *La maga Circe*, die zwei Franzosen am Monte Circeo stranden läßt, kombiniert mythol. und märchenhafte Elemente mit einer zeitgenössischen Handlungsebene. Musikalisch trägt K. hier zwar nahezu Züge der *Opera seria*; die vielen Elemente der *Opera buffa* jedoch, verbunden mit den Sprachspielereien des Textes und der Konfrontation von Antike und Gegenwart, machen das Stück zu einer komisch-scherzhaften Version der Oper wie des Mythos, der sich so – mit dem Sieg von Vernunft und Intelligenz über K.s Zauberkünste – in die herrschende Ideologie des 18. Jh. einfügt [21].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

V. a. in Literatur und Bildender Kunst gelangt K. ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. zu neuen Ehren, wobei die Autoren und Maler oft vorausgehende K.versionen zu ihrem Gegenstand machen. So wird K. Adressatin einer Versdichtung von A. Aleardi, *Il monte Circe* (1856), ursprünglich Teil des Versuchs, mit *La Campagna di Roma* eine zeitgenössische epische Dichtung über Rom als Symbol der Einheit Italiens zu verfassen. In Th. L. Peacocks Roman *Gryll Grange* (1861)

beruft sich die Titelfigur auf ihre Abstammung von Gryllos, der gegen *Odysseus* an der Überlegenheit aller anderen Lebewesen über den Menschen festgehalten habe, und versteht sich als dem Palast der K. entstammendes Schwein aus der Herde Epikurs. Während der Erzähler in A. Villiers' de l'Isle-Adam *Le convive des dernières fêtes* (1874) eine der weiblichen Figuren als »die schottische K.«, als verführerische und gefährliche Frau schildert, gibt sich das lyrische Ich in M. Rollinats *Névroses* (1883) der »modernen K.«, deren Giften selbst *Odysseus* nicht hätte widerstehen können, um den Preis seines Lebens hin.

In G. Pascolis Gedichtzyklus *L'ultimo viaggio* gelangt *Odysseus* noch einmal [18. 115–118] alle Orte seiner großen Odyssee, sucht aber vergebens nach K.s Palast und ihren Tieren. Die Erinnerung an K. erweist sich als nicht wiederholbare Vergangenheit, [18. 115–118] wie alle erinnerten Abenteuer sich [18. 115–118] inkonsistenten Traumbildern verflüchtigen [33. 205–208]; [38. 77–80]. In G. d'Annunzios *Maia* (1903) hingegen wird, damit der übermenschliche Held als Bild des Dichters desto strahlender erscheine, K. zu derjenigen, der *Odysseus* zu widerstehen vermag, zu einer »mörderischen K.«, die »mit süßer Stimme täuscht«, wie auch *Alcyone* (1903) und *Forse che sì forse che no* (1910) K. mit Tod und Täuschung assoziieren. Neben Romanen wie *Circe* von A. Vivanti (1918), *Circe y el poeta* von M. Ciges Aparicio (1926) oder *Die Insel der Circe* von R. Neumann (1952), die das Klischee der K. als *femme fatale* bedienen, spielen andere Texte mit dem Mythos und der Deutungsgeschichte. F. Terburgs *Momus und Circe* (1913) verbindet diverse Facetten des Mythos und seiner frühnl. Rezeption etwa bei Bruno, Calderón, Cervantes, Gelli und Dossi mit einer vergnüglichen Zeitsatire.

Scheint das berühmte 15. Kapitel von J. Joyces *Ulysses* (1922) oberflächlich betrachtet die allegorische Deutung K.s zu reaktivieren, wenn Bella Cohen als Bordellbesitzerin eingeführt wird und so an die »Hetäre« K. erinnert, so betonen neuere Studien neben der Selbstreferentialität des Kapitels, seiner Relevanz für die Geschlechterforschung sowie seiner Illustration freudscher Theorien v. a. die metamorphische Macht der Sprache in dem weitgehend wie ein dramatischer Text geschriebenen Romankapitel, das alle Grenzen und eindeutigen Oppositionen auflöst, insbes. die Grenzen und Abgrenzungsversuche des Selbst [13. 3–6; 15–26]. Auf dieser Version K.s beruht E. Hemingways Brett Ashley in dem Roman *The Sun Also Rises* (1926), die zu einem Bild für den Schreibakt selbst wird und wiederum das Denken in festgefühten Kategorien unterminiert [24. 80–108]. Auch diverse Texte E. Pounds, insbes. *Canto LXXX*, verknüpfen K. mit der Ästhetik und mit dem eigenen Schreiben [1. 18–21]. C. Paveses Dialog *Le streghe* (in: *Dialoghi* [18. 115–118])

Leuco, 1947) scheint mit der Rubrizierung K.s als Hexe die traditionelle Deutung zu wiederholen, das Zwiegespräch zwischen K. und *Leucotea* greift jedoch mit dem K.mythos verbundene Fragen wie die nach dem Menschen, der weder Gott noch Tier ist, die nach der Zeit und nach Tod und Erinnerung auf und wird so zu einer poetologischen und anthropologischen Reflexion.

Die zweite Hälfte des 20. Jh. kennt zahlreiche Weiterdichtungen des K.mythos: etwa E. Weltys Erzählung *Circe* (1955) oder M. Atwoods Gedichtzyklus *Circe/Mud Poems* [41. 182–193], T. Morrisons *Song of Solomon* (1977) oder K. Vonneguts *Bluebeard* (1987) [24. 111–165], die Erzählungen *Circe* in dem Band *Bestiario* von J. Cortázar (1951), *A ilha de Circe* der Portugiesin N. Correia (1983) oder *Los motivos de Circe* der Spanierin L. Ortiz (1991). D. Buzzatis phantastische Erzählung *Piccola Circe* (1966) verlegt den Mythos in die Gegenwart und schildert die von der geliebten Frau ausgeübte, bis zur Verwandlung des ihr Unterworfenen in einen Hund reichende Macht.

Ein Beispiel für Auseinandersetzung mit der Rezeption und originelle Neugestaltung ist K. A. Porters Essay *A Defense of Circe* (1954), der sich als Nacherzählung der *Odyssee*-Episode gibt, diese jedoch in einer Weise kommentiert, die das traditionelle K.bild ähnlich nachhaltig in Frage stellt wie S. Petriagnanis Roman *Navigazioni di Circe* (1987). Hier schreibt K. selbst in einer Art Tagebuch ihre Geschichte, über die viele falsche Urteile kursierten, und berichtet, daß auch *Odysseus* einen Käfig besitzt, in den [18. 115–118] seine einstigen Geliebten sperrt, so daß die Spannung zwischen Begehren und Identität zum zentralen Konflikt der Liebesgeschichte wird.

B.4.2. Bildende Kunst

Im 19. Jh. tritt K. erst in der zweiten Hälfte wieder verstärkt in den Blick der Maler und Bildhauer, bleibt dann aber etwa hundert Jahre sehr präsent, wobei wiederum der Dialog zwischen den Künsten auffällt. So entstehen nach E. Burne-Jones' Gemälde *The Wine of Circe* (1863–1869, Privatbesitz) nicht nur 1903 G. A. Sartorios *Circe*, sondern noch im 19. Jh. die Gedichte *For 'The Wine of Circe' by Edward Burne Jones* des Maler-Dichters D. G. Rossetti und *Wine of Circe* von A. Symons; umgekehrt inspirierte Villiers' de l'Isle-Adam Erzählung L. Chalon zu seiner *Circé* (1888), die als stolze Göttin des Lichts und als verführerische Frau zugleich erscheint. Die kompositorischen und ikonographischen Ähnlichkeiten legen nahe, daß Chalons Gemälde beträchtlichen Einfluß auf die erste K.darstellung in J. W. Waterhouses *Circe Offering the Cup* [18. 115–118] *Ulysses* ausübte (1891, Lancashire, Gallery Oldham, Charles Lees Collection). Waterhouses *Circe invidiosa*

(1892, Adelaide, The Art Gallery of South Australia) zeigt K. dann, wie sie Skyllas Bad vergiftet, und auch die beiden Gemälde von E. P. Abbott (*Circe*, ca. 1918) und A. P. Barney (*Circe*, 1931, Washington, National Gallery of Fine Arts), die die sexuelle Konnotation der Zauberin eng mit Tierhaftigkeit verknüpfen, bieten eine eher negative Sicht [41. 164–166]; [8. 322–324].

F. von Stucks *Tilla Durieux als Circe* (ca. 1913, Berlin, Nationalgalerie) portraitiert die Schauspielerin als K. in Calderóns *El mayor encanto*, *■■■■* in der Übertragung von G. Fuchs. Von K.s Attributen ist in dieser Jugendstilvariante allein die Schale geblieben, die die Zauberin ihrem – nicht dargestellten – Gegenüber anbietet [39. 193]. G. Grosz nutzt in seinen Aquarellen den K.mythos für satirische Zeitkritik [12. 26–27]. Ein Spiel mit der Rezeption ist auch die Collage *Circe and Her Lovers (Mathematics in Nature)* (ca. 1964, Seattle, Art Museum) von J. Cornell, die – wie bereits ein Gedicht von A. D. Hope von 1948 – Dossis früheres Gemälde der Zauberin integriert.

B.4.3. Musik und Tanz

In der Musik taucht K. im 19. Jh. seltener auf als davor und danach, und auch das Musikdrama *Ulissee nell'isola di Circe* *■■■* M. Perrino wirkt noch eher dem Ideal des 18. Jh. verpflichtet, wie nicht zuletzt K.s lange Rezitative belegen; zukunftsweisend ist hingegen die Funktion des Chors, die sich *■■* der griech. Tragödie orientiert [38. 223–229]. Die sich teilweise an R. Wagner und R. Strauss anlehrende, nur selten auf tonmalerische Elemente zurückgreifende symphonische Dichtung *Aus Odysseus Fahrten* E. Boehes (Anfang 20. Jh.) widmet einen der vier Teile der *Insel der Circe*. Exemplarisch für die große Reihe von Opern und Bühnenmusiken kann W. Egks *Circe* (1948/66) stehen, eine *opera semibuffa*, deren Text der Komponist selbst Calderón frei nachgedichtet hat.

Wenn K. auch in nahezu allen Sparten der Musik des 20. Jh. – im Jazz etwa, im Chanson eines F. Hollaender oder bei der Fado-Erneuerin C. Branco – auftritt und innerhalb der sog. klassischen Musik mit rein instrumentalen, vokalsolistischen und elektronischen Stücken vertreten ist, *■* bleibt doch ihr eigentlicher Raum die Bühne. Das »Symphonische Ballett« *Circe und Odysseus* G. Humels versucht, gegen die *■■■■* des Visuellen eine Gleichberechtigung von Bild und Musik zu erzielen. L. Dallapiccolas Oper *Odysseus* (1968) mit der Begegnung von K. und Odysseus in der 3. Szene des 1. Akts orientiert sich textuell außer an ant. Quellen und Dantes *La Divina Commedia* an literarischen Texten des ausgehenden 19. und des 20. Jh.; musikalisch verknüpft sie serielle Techniken mit der ital. Tradition der Melodie [38. 237–246]; [40]. Die im September 2005 uraufgeführte Oper *Ein Atemzug*

– die *Odyssee* von I. Mundry will nicht die Geschichte des *Odysseus* erzählen; sie stellt Wahrnehmungsaspekte, wie sie Homers Text thematisiert – Verlust zeitlicher und räumlicher Orientierung, Konfrontation mit Unbekanntem, Flucht in Vergessen, Erfahrung fremder Blicke und Räume – ins Zentrum, wobei die Texte von U. Zürn, C. Emcke und G. Pascoli *■■■* ein Element neben Musik, Tanz, Dekor und schauspielerischem Element sind [2. 3–45].

B.4.4. Film

Der Film *Totentanz* von F. Lang (Deutschland 1919), von dem allerdings keine Kopie mehr nachweisbar ist, *■* daß nur zeitgenössische Kritiken und Plakate Auskunft geben können, inszeniert eine *■* menlose »Sie«, deren berückende Schönheit von einem misanthropen Mann benutzt wird, um möglichst viele Männer durch ihren Tanz in den Tod zu locken. Den Rezensenten gilt sie als »vollendete Sirene«, als »dämonische Dirne«, v. a. aber als verführerische und fluchbringende, Sexualität und Böses verbindende K. [35. 98–109], *■* daß sich in der Rezeption des Films die weit verbreitete, der traditionellen Allegoreseschuldete Rezeptionsweise des K.mythos spiegelt. In seinem 1954 gedrehten Film *Ulissee* (Italien) inszeniert M. Camerini u. a. die Zauberin K., doch verändert der Film gegenüber der *Odyssee* sowohl die Chronologie – das Sirenenabenteuer etwa, das *Odysseus* dank K.s Rat besteht, liegt hier vor der K.episode – als auch die Zeichnung K.s, die nun u. a. Züge Kalypsos trägt und selbst die Hadesfahrt, die Odysseus von der Rückkehr zu den Menschen abbringen soll, für ihre Zwecke instrumentalisiert.

→ *Medeia; Odysseus*

Forschungsliteratur

[1] J. B. BERRYMAN, *Circe's Craft*. Ezra Pound's Hugh Selwyn Mauberley, 1983 [2] TH. BIRKENHAUER (Hrsg.), Programmheft *■* I. Mundry, Ein Atemzug – die Odyssee. Musiktheater (Deutsche Oper Berlin), 2005 [3] E. W. BRAUN, Art. Circe, in: RDK 3, 1954, 777–788 [4] F. CANCIANI/M. LE GLAY, Art. Kirke, in: LIMC 6.1, 1992, 48–60 [5] J. L. CLARKE, Introduction, in: Th. Corneille, *Circé*. Édition critique, 1985 [6] A. COLIVA, Dosso's Works in the Galleria Borghese: New Documentary, Iconographical, and Technical Information, in: A. Bayer (Hrsg.), *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, 1998, 72–80 [7] A. CRAIG FAXON, Art. Fatal Woman/Femme Fatale, in: ECI, 1998, 315–320 [8] B. DIJKSTRA, Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, 1986 [9] E. DOBLHOFER, Bellerophon und Kirke zwischen Christen und Heiden, in: P. Händel/W. Meid (Hrsg.), FS R. Muth, 1983, 73–87 [10] J. A. FERNÁNDEZ DELGADO, Le Gryllus, une éthopée parodique, in: L. van der Stockt (Hrsg.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, 2000, 171–181

[11] L. FISCHER, Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, 1963 [12] F. GETTINGS, George Grosz. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, 1978 [13] A. GIBSON, Introduction, in: A. Gibson (Hrsg.), *Reading Joyce's »Circe«*, 1994, 3–32 [14] B. GUTHMÜLLER, Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, 1981 [15] B. GUTHMÜLLER, »Che par che Circe li ■■■■ in pastura« (Purg. 14,42). Circe-Mythos und Metamorphose in Dantes *Commedia*, in: DDJ 73, 1998, 51–74 [16] C. HATTENDORF, Omnia vincit amor: zwei Circe-Darstellungen Parmigianinos, in: *Idea* 7, 1988, 23–41 [17] E. S. HATZANTONIS, Le amare fortune di Circe nella letteratura latina, in: *Latomus* 30, 1971, 3–22 [18] P. HUMFREY, Melissa, also Called Circe, in: A. Bayer (Hrsg.), *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, 1998, 114–118 [19] E. KAISER, Odyssee-Szenen als Topoi, in: MH 21, 1964, 109–139 [20] B. KUHN, Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance, 2003 [21] S. LEOPOLD, Anfossi, La maga Circe, in: EMTh 1, 1986, 45–46 [22] W. MANNOWSKY, Der Danziger Paramentenschatz. Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Marienkirche, 1. Halbbd., 1932 [23] M. MECKLENBURG, So horet wie vlixes sprach. Die Erzählung des Ulysses in Herborts *■■■* Fritzlar *»Liet von Troyes«*, *■■■* H. Haferland/M. Mecklenburg (Hrsg.), *Erzählungen ■■ Erzählungen. Phänomene der Narration ■■ Mittelalter und Früher Neuzeit*, 1996, 41–57 [24] J. C. MOORE, The Feminine Pharmakon: Circe in the Twentieth Century, 1992 [25] F. MÜLLER, Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung, 1913 [26] B. PAETZ, Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis

Calderón, 1970 [27] J. ROUSSET, La littérature de l'âge baroque ■■ France. Circé et le paon, 31954 [28] K. SCHEFOLD, La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de ■■ signification, 1972 [29] K. SCHEFOLD/F. JUNG, Die Sagen von den Argonauten, ■■■ Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst, 1978 [30] K. SCHEFOLD, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst, 1978 [31] K. SCHEFOLD, Götter- und Heldensagen der Griechen ■■ der früh- und hocharchaischen Kunst, 1993 [32] P. SCHUBRING, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, 1923 [33] W. B. STANFORD, The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero, 1954 [34] R. STROHM, Gluck, Il Telemaco ossia l'isola di Circe, in: EMTh 2, 440–442 [35] G. STURM, Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme *■■■* Fritz Lang 1916–1921, 2001 [36] S. TOCHTERMANN, Der allegorisch gedeutete Kirke-Mythos. Studien zur Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte, 1992 [37] O. TOUCHÉFEU-MEYNIER, Thèmes odysseens dans l'art antique, 1968 [38] E. TRUCCHI, Il mito di Circe e sua fortuna nel ■■■■ musicale, 1999 [39] H. VOSS, Franz ■■■■ Stuck, 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus, 1973 [40] H. WEBER, Art. Dallapiccola: Odysseus, in: EMTh 1, 664–666 [41] J. YARNALL, Transformations of Circe. The History of an Enchantress, 1994.

Barbara Kuhn (Konstanz)

Klytaimnestra

s. Agamemnon und Klytaimnestra

Kronos

(Κρόνος, lat. Saturnus)

A. Mythos

K. – der schreckenerregendste der Titanen – entmannt auf Geheiß seiner Mutter Gaia seinen Vater Uranos, um Gaias Kinder, die von Uranos in den Tartaros verbannten Kyklopen, zu befreien (Hes. theog. 453–505). Als neuer Weltherrscher führt K. die Menschheit darauf in ein nie dagewesenes und nie wieder erreichtes, von Frieden und Wohlstand geprägtes »Goldenes Zeitalter« (Ov. met. 1,89–113). Um seine Herrschaft zu sichern, verschlingt K. indes seine (mit seiner Frau und Schwester Rheia gezeugten) Kinder, die Olympischen Götter Hestia, ¹Hera, Hades und ¹Poseidon; nur ¹Zeus, an dessen Stelle Rheia K. einen in Tücher gewickelten Stein unterschiebt, kann entkommen. Erwachsen geworden, überwältigt Zeus seinen Vater und zwingt ihn, die verschlungenen Kinder wieder herauszugeben. K. muß danach **III** den äußersten Enden des Landes und Meeres« (Hom. Il. 8,478 f.) herrschen bzw. nach seinem Sturz in den Tartaros dort »gebunden« hausen (Aischyl. Eum. 640 f.; Macr. Sat. 1,8,5), bis er von Zeus begnadigt und zum Herrscher über die Insel der Seligen gemacht wird (Pind. O. 2,70–75).

B. Rezeption

B.1. Herrschaft zwischen Gewalt und Idyll

An der für den K. mythos konstitutiven Dialektik von Herrschaftsbesitz und -verlust lassen sich die Figurationen und Implikationen von Macht und Herrschaft verhandeln. Grundlegend für die gesamte Rezeption ist dabei einerseits K.' Ideal- und Friedensherrschaft, eine vergangene Utopie vor der Herrschaft des ¹Zeus: K. wird darin nicht nur zum Patron des Idyllischen, sondern zum Repräsentanten einer ersten Ph^{III} menschlicher Kultur bzw. zur myth. Chiffre einer politischen Situation, in der Frieden, Recht und Wohlstand durch kategorial höhere Wesen bzw. Prinzipien (das Gesetz, die Vernunft) entstehen (Plat. leg. 713c–714a; vgl. Plat. rep. 271c–272d). Wirkmächtig wird dieser zeitenthobene Zustand von Vergil in die Geschichte verlagert (Verg. Aen. 8,314–358): Saturn wird zum von Jupiter (¹Zeus) aus seiner legitimen Herrschaft vertriebenen Exilanten, der die kultur- und institutionslose Bevölkerung Latiums zivilisiert; in ihm als dem real gedachten ersten König verschmelzen die Translation **III** Troja exilierter Macht und die

augusteische Friedenspropaganda zu einem genealogischen Gründungsmythos Roms [8]. Spätere Historiker faktifizieren und rationalisieren diese Erfindung einer Tradition [8. 77–114], die dann zahlreichen Kirchenvätern als Ansatz einer Kritik an S. dient, indem **III** seine Rolle als (angeblichen) Vater ewiger Götter (teils genüßlich) mit seiner realen Existenz, seinen amoralischen Zügen und seiner Auslegung als »Zeit« (s. u.) konfrontieren (Überblick bei [5. 246–253]).

Der andere – gewalttätige, mordlustige, bedrohte, kastrierende und »kastrierte« K. – versinnbildlicht dagegen die schlechte Herrschaft und Paranoia des Mächtigen, vermag aber auch **III** Chiffre für die unausweichliche Notwendigkeit der Zerstörung avancieren: So evokiert Justus Lipsius 1584 in *De Constantia* 2,4 den »Vater Saturn«, der mit seiner Sichel »auf den übervollen Acker [niedergeht] und unzählig viel Überflüssiges durch Pest oder Krieg wegmäht«, um ein stoisch inspiriertes Prinzip zu illustrieren, nach dem fortgesetzte Zerstörung das Gleichgewicht des Kosmos garantiert. Auch ermöglicht K. reflexive Diskurse über die Gründe und Folgen von Machtverlust, etwa in J. Keats' *Hyperion. A Fragment* (gedr. 1820): »I have left/my strong identity, my real self« (»ich hab verloren/meine starke Identität, mein wahres Selbst«, 1,113 f.). V.a. aber wird K. wegen seiner oft als wahrhaft verstandenen Gewalttätigkeit gegen seine Kinder zum ästhetisch herausfordernden Faszinosum. Während P.P. Rubens in seinem *Saturn* (1636, Madrid, Prado) eine Balance zwischen dessen Eifersucht bzw. Angst und dem Entsetzen des sterbenden Kindes herstellt, hat ein grauhaariger S. mit fast grotesk verzerrtem Kopf und irrem Blick in F. Goyas *Saturno devorando un hijo* (vgl. Abb. 1) [6] seinem Kind bereits Arm und Kopf abgebissen: zusammen mit den anderen »Schwarzen Gemälden« ein – Pessimismus, Wahn, Grausamkeit ins Bild setzender – Reflex auf Goyas zunehmend isoliertes »eigenes Leben mit Krankheit, nahekommendem Alter und politischem Terror« [6. 221].

Darüber hinaus jedoch vermag das K.szenario in seiner Dynamik auch dezidiert **III** Raum ästhetischer Reflexion zu werden: So stilisiert etwa J. von Sandrart (d.Ä.) den prinzipiell ebenso gütigen wie zur Zerstörung fähigen S. in seinem Gemälde *Minerva und Saturn beschützen die Künste* (1644, Wien, Kunsthistorisches Museum) zum Protektor wider die – die Kunst bedrohenden – Faktoren Neid und Lüge und macht ihn damit zum Patron seines Versuches einer Institutionalisierung der Künste zur Akademie. F. Hölderlin

B.2. Vater Zeit

Die bereits stoische – über die Wortähnlichkeit zu griech. *chrónos* vermittelte – Interpretation des K. als ihre Kinder fressende »Zeit« (komplex z.B. bei Cic. nat. deor. 2,64) bzw. als »Gewalt der Zeit« durchzieht nicht nur die gesamte mythogr. Tradition (z.B. Fulg. myth. 1,2), sondern prägt auch die Ikonographie des K., der überwiegend als alter Mann mit Hut, Sanduhr und Sense (Tod!) auf einem Wagen dargestellt wird [7]. Die Aktualisierung dieser Dimension in Literatur und Kunst ist in besonderer Weise von der spezifischen Struktur und Ästhetik jeweiliger Zeiterfahrung und -konzeption abhängig. So wird K. in der frühnl. Emblemik **III** myth. Chiffre für »reibende Vergänglichkeit« und Tod, aber auch für eine unerbittlich die Wahrheit **III** Licht befördernde Zeit/Zukunft [3. 1813–1816]. In C.F.D. Schubarts Gedicht *An Chronos/Der Gott der Zeit* (1744) wird das – eindrücklich über das »Rasseln und Donnern« (v. 4) des K.wagens und den »Sturmwind« (v. 9) in seinem Gewand verbildlichte – Verrinnen der Zeit politisiert und mit dem Verschwinden des »Felsenhaus[es] des Tyrannen« (v. 12) sowie mit der ihm entgegengesetzten Mentalität des pflichtbewußten Bürgers verbunden, der in seiner »Tugend und Pflicht« (v. 40) »keinen Tag verlor« (v. 43). J.W. von Goethe dagegen faßt in seinem Gedicht *An Schwager Kronos* (1774) eine als »eigenes« Erleben präsentierte Kutschfahrt als Fahrt mit einem halbsbrecherisch lenkenden »Fürsten« K. und inszeniert diese Fahrt zugleich als Spanne des vergänglichem, mit dem Tod endenden Lebens: Die traditionell mit K. assoziierte rasende Vergänglichkeit und Begrenzung **III** Tode hin wird dabei als Möglichkeitsraum einer energetischen, selbstermächtigten Icherfahrung und Todesabwehr qua rasanter Zeitempfindung umgedeutet. Um 1900 sollte K. in Plakaten die mit **III** Technik einhergehende Beschleunigung repräsentieren und myth. fundieren [4].

In G. Ungarettis Gedicht *Fine di Crono* (1925) **III** dem gleichnamigen Unterzyklus **III** *Sentimento del Tempo* schließlich geht es in vermeintlich paradoxer Fügung nicht um ein Ende durch K. (die Zeit), sondern des K. (der Zeit), welches als eschatologisch-apokalyptisches Weltende gedacht ist: Durch den bildlich nur verhalten, aber strukturell hochpräsenten Sturz des K., der als »ora impaurita« (»erschreckte Stunde«) im Angesicht »zahlloser Sterne« gefaßt ist und in einem »ultimo grido/[...] Ah, cecità./frana delle notti [...]« (»letzte[n] Schrei [...] Ach, Blindheit/Einsturz der Nächte [...]«) resultiert, erstet »l'Olimpo/Fiore eterno di sonno« (»der Olymp/Ewige Blume des Schlafes«): Die myth. Figur des K. mit der ihr intrinsischen Verkopplung von Zeitlichkeit und Ende/Sturz/Ablösung trägt damit die für Ungaretti zentrale, immer wieder



Abb. 1: Francisco de Goya, Saturn verschlingt einen Sohn, Öl auf Putz/Leinwand, 1820–1822. Madrid, Prado.

dagegen aktualisiert den Vater-Sohn-Konflikt in seinem Ode *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter* (1801, gedr. 1826) poetologisch: Der Sturz des »schuldlos[en]« S. – der Unmittelbarkeit, Zeitlosigkeit, Lebendigkeit, Gefühl, das Unbewußte repräsentiert – wird als Unrecht durch Jupiter – der für Bewußtsein, Formung, Sprache steht – inszeniert und mit der Forderung verbunden, »die fundamentale Bedingtheit der »Kunst« durch die Natur als ihren schöpferischen und [...] legitimierenden Ursprungsbereich anzuerkennen« [Schmidt in: 9. 755]. Hölderlin ästhetisiert damit zugleich eine der wichtigsten philosophischen Intellektualisierungen des Mythos, denn bei Plotin (z.B. Plot. 5,1,4) und Proklos (Prokl. Theologia Platonica 5,27) wird K. als vollkommenster Geist in seiner schöpferischen Geistesfülle gedeutet, da er das von ihm Erzeugte (= Zeus) zugleich auch in sich trage (= den verschlungenen Zeus).



Abb. 2: Marten Heemskerck, Das melancholische Temperament (Saturnkinder), Stich Nr. 3 aus: Die vier Temperamente, 1566.

poetisch ausgelotete, mehrschichtige Beziehung von Zeit und Ewigkeit.

B.3. Planetengott und Melancholie

Weit mehr als bei anderen antiken Gottheiten ist die nachantike Rezeption [5. 204–315] von der komplexen Rolle und Wirkung des S. als eines ›Planeten-gottes‹ bestimmt. Bereits in der ant. Astrologie wurde dabei als böse-verschlagener Alter imaginiert, der seine Ränke »vom umgekehrten Ende der Himmelsachse« her spinnt (Manil. 929, vgl. 929–938). Eindrücklich reformuliert im MA etwa die *Cosmographia* des Bernardus Silvestris (1148) den Mythos, wenn der Planet S. als allesvernichtender Schnitter alles Blühende zerstört und alles Entstehende haßt. Durch arab. Quellen vermittelt [5. 204–211] wird S. mit der Wirkung der »schwarzen Galle« (*melancholia*) assoziiert und läßt die unter ihm geborenen »S.kinder« zu düster-trübsinnigen Grüblern und Außenseitern sowie dadurch zu Selbstmördern, Entrechteten, Armen, Verbrechern, aber auch zu profunden Denkern werden: eine Wirkung, die ebenso exemplarisch wie drastisch von Marten van Heemskerck ins Bild gesetzt worden ist (vgl. Abb. 2). Im Zuge der transformierenden Aufwertung der Melancholie zum schwermütigen

Gemütszustand, der alle schöpferisch Tätigen auszeichnet, wird S. seit der Renaissance zum Symbol und Patron der Künstler und Gelehrten bzw. ihrer Kreativität, Imaginationskraft, Fähigkeit zur *vita speculativa*, aber auch einer sie potentiell immer lähmenden Schwermut: »Als höchster Gott« – heißt er in der bes. einschlägigen Schrift *De vita* (= *De vita triplici*) M. Ficinos (gedr. 1489) –, »der die Forschenden nach oben treibt ... erzeugt jene einzigartigen Philosophen, deren Sinn ganz von äußeren Erregungen und ihren eigenen Körpern abgezogen und sehr dem Übersinnlichen zugewandt ist, daß sie schließlich Instrumenten des Göttlichen werden« (zit. in [5. 374]).

V.a. die Attribute S.s (Sanduhr, Planetenringe, aufgestützter Kopf) werden in der Folge zum omnipräsenten Subtext bei der Darstellung einer – teils als Habitus verspotteten – Melancholie sowie von Gelehrsamkeit und Künstlertum: nicht nur in A. Dürers einschlägigem Stich *Melencolia I* (1514) [5], sondern weit bis in die Nz. hinein etwa bei E. Mörike [1], G. Trakl (*Trübsinn*, 1912, vv. 9–12), W.G. Sebald (*Die Ringe des Saturn*, 1995) oder L. Happel (*Ein Hut wie Saturn*, 1991). Obgleich S. selbst in der Moderne bisweilen klischeehaft zur Leitfigur intellektueller und künstlerischer Mentalität stilisiert wird (z.B. S. Sonntag, *Under the Sign of Saturn*, 1972/80), zeigt sich in der

spezifischeren Rezeption der S.figur in der modernen Lyrik doch eine Problematisierung, die Schwermut nicht mehr zum ungebrochen kreativen Modus verklärt, sondern als potentiell tödende Depression in den Blick nimmt. In P. Celans Gedicht *Unter der Flut* (in: *Lichtzwang*, 1970) etwa führt die »Schwermut« im »genabten Schatten/Saturn« (v. 20f.) nicht mehr wie bei Ficino in den Himmel, sondern wird mit dem Sturz (!) eines Flugzeugs in den Abgrund (!) assoziiert und ist »unendlich geerdete Schwermut« (v. 5); wenn mithin das lyrische Ich in G. Grass' *Saturn* (in: *Gleisdreieck*, gedr. 1960) über das immer distanziertere Erleben und Bewußtwerden alltäglicher Routinen zunehmend eine lähmende Entfernung von sich selbst konstatieren muß, wird S.s Besuch zur Nacht zum Bild für den drohenden Suizid: »mit meiner Asche/putzt seine Zähne Saturn/In seinen Rachen/werden wir steigen«. Bei H. C. Artmann schließlich wird melancholische Sehnsucht in einem der *Treuherzigen Kirchhoflieder* (1954/55) durch die destruktive Unterwerfung des lyrischen Ich unter einen »saturnius« pervertiert, der mit Sichel und Sense Pflanzen, Tiere, die Geliebte tötet, zerschneidet, vergiftet: »zerschneid Saturn mein fleischern herz/und richt mein sehnsucht himmelwärts/all lust ist mir verstorben.«

→ Giganten; Zeus

Forschungsliteratur

- [1] S. BUSCH, Unzeitgemässe Konstellationen. Saturn und Psychologie in Eduard Mörikes Novelle »Mozart auf der Reise nach Prag«, in: *GL & L* 53/2, 2000, 201–215
 [2] M. CLAVOLELLA/A. IANNUCCI (Hrsg.), *Saturn from Antiquity to the Renaissance*, 1992 [3] Henkel/Schöne, *Emblemata*, 1967 [4] R. ISKIN, Father Time, Speed, and the Temporality of Posters around 1900, in: *KronoScope. Journal for the Study of Time* 3/1, 2003, 27–50 [5] R. KLIBANSKY/E. PANOFKY/F. SAXL, *Saturn und Melancholie* [engl. 1964], 1990 [6] F. NORDSTRÖM, Goya, Saturn and Melancholy, 1962 [7] Panofsky, *Father Time*, in: E. Panofsky, *Studies in Iconology*, 1962, 69–93 [8] J. SCHMIDT (Hrsg.), F. Hölderlin, *Gedichte*, 3 Bde. (mit Komm.), 1992 [9] M. WIFSTRAND SCHIEBE, *Vergil und die Tradition* ■■ den römischen Urkönigen, 1997.

Frank Bezner (Berkeley)

Leander s. Hero und Leander

Leda

(Λήδα, lat. Leda)

A. Mythos

L. ist die Tochter des Thestios, des Königs von Aitolien, und der Eurymedea (Apollod. 1,7,10). Thestios vermählt sie dem Tyndareos, der nach Aitolien floh, nachdem er von Hippokoon aus Sparta vertrieben wurde. Nach dessen Ermordung durch Herakles kehrt das Paar dorthin zurück (Apollod. 3,10,5). L. gebiert dem Tyndareos Timandra, Philonoe, Klytaimnestra (Agamemnon und Klytaimnestra) und Kastor (Kastor und Polydeukes), von Zeus empfängt sie Polydeukes und Helena (Apollod. 3,10,6–7; Hyg. fab. 77), wobei Kastor auch als Sohn des Zeus bezeichnet wird. Euripides (Eur. Hel. 16–22) erzählt den Mythos in der geläufigen Form: Um L. zu erobern, nimmt Zeus die Gestalt eines Schwans an und läßt sich von einem Adler verfolgen. L. gewährt dem Verfolgten Schutz. Aus dieser Verbindung geht Helena hervor, die einem Ei entschlüpft. In späteren Erzählungen wird dieser Mythos variiert: Bald entstammen Polydeukes und Helena einem Ei, bald legt L. zwei Eier, denen Klytaimnestra, Helena und die Dioskuren schlüpfen, bald werden Helena und die Dioskuren aus einem Ei geboren [7.231]. Laut Pausanias (Paus. 3,16,1) wurde das Ei der L. im Heiligtum der Leukipiden in Sparta verehrt.

In der früheren Überlieferung, die aber für die Rezeption weitgehend bedeutungslos bleibt, ist L. nicht die Mutter der Helena. Diese findet lediglich das von Nemesis gelegte Ei (Sappho frg. 166) bzw. läßt es sich von einem Hirten (Apollod. 3,10,7) oder von Heros (Hyg. astr. 2,8) überreichen.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

In der Literatur der Antike besitzt L. keine eigenständige Rezeption. Erwähnt wird sie von den Mythographen meist im Zusammenhang mit dem Mythos der Helena oder in Aufzählungen der erotischen Abenteuer des Zeus. In Ovids *Metamorphosen* erscheint sie z. B. neben Danaë und Europa im kunstvollen Gewebe, das Arachne im Wettstreit mit Athena anfertigt, um ihre Überlegenheit im Weben zu beweisen (Ov. met. 6,109).

B.1.2. Bildende Kunst

In der griech. Antike wird das Thema »L. und der Schwan« auf drei Arten dargestellt: (1) Für den ersten Typ prägend ist eine Skulptur des Timotheos (um 360, röm. Kopie, Rom, Kapitolisches Museum [6. Abb. 6a]): L. preßt den Schwan mit der rechten Hand beschützend gegen ihren Leib. Sie blickt in den Himmel, wo sich der nicht abgebildete Adler befindet. Um diesen abzuwehren, hält sie mit der linken Hand ihren Mantel in die Höhe. (2) Der zweite Typus zeigt L., die stehend vom Schwan zur Vereinigung gezwungen wird. Ein Marmorrelief (vgl. Abb. 1) zeigt, wie der Schwan L. im Nacken packt und ihren Kopf nach unten biegt, während er seine Füße in ihre Schenkel krallt. Auf manchen Darstellungen dieses Typs sieht man Eros, der den Schwan gegen L. drückt. (3) Eine dritte, hauptsächlich auf Gemmen und Reliefs bezogene Darstellungskonvention zeigt beide Partner beim Genuß des Koitus: L. liegt auf dem Rücken, der Schwan befindet sich zwischen ihren Beinen und küßt mit dem Schnabel ihren Mund. Ovids Vers »fecit olorinis Ledam recubare sub alis« (Ov. met. 6,109; »sic [Arachne] ließ Leda unter Schwanenfittichen ruhen«)



Abb. 1: Leda und der Schwan, Marmorrelief, vermutlich 3. Jh. v. Chr. London, British Museum.

scheint auf diesen Bildtypus Bezug zu nehmen [6. Abb. 25–27; 115–133].

Im Unterschied zur Plastik stellt die griech. Vasenmalerei in der Regel L. mit dem Ei der Helena dar oder zeigt, wie sie der Geburt der ausschließenden Helena beiwohnt [6. Abb. 28–32].

In der röm. Kunst werden die griech. Vorbilder übernommen und kopiert. Es gibt allerdings auch eigenständige Darstellungen der L. mit dem Schwan, bei denen das Thema deutlich genrehafte Züge gewinnt; so sind einige Mosaiken erhalten, auf denen der Schwan versucht, mit seinem Schnabel das Gewand der L. wegzuziehen [6. Abb. 62].

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

B.2.1. Literatur

Für die ma. Lit. ist die bes. durch Ovid tradierte Einbettung des L. mythos in den narrativen Kontext der Liebschaften des Zeus entscheidend. L. findet v. a. in den kommentierten Übersetzungen der *Metamorphosen* Erwähnung. G. dei Bonsignori deutet im *Ovidio Metamorphoseos vulgare* (14. Jh.; 6,10; 6,G) den Mythos historisierend: L. sei die Tochter eines kretischen Barons und Zeus ein mächtiger Mann, der sie vergewaltigt. Im altfrz. *Ovide moralisé* (14. Jh.; 6,814–850) wird der Mythos moralisch und typologisch ausgelegt: einerseits zeige er, wie der Machtmißbrauch der Mächtigen die Untergebenen ins Unglück stürze, andererseits figuriere die Schwanwerdung des Zeus die Menschwerdung Gottes in Christus.

B.2.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst des MA erscheint L. in der von den ant. Gemmen geprägten Form der liegenden L. Im Dreikönigsschrein des Kölner Doms (12. Jh.) befindet sich eine Gemme dieses Typs ebenso wie auf der von Filarete (d. i. A. Averlino) gestalteten Bronzetur St. Peter in Rom (1433–1455). Auf dieser trägt sie ein züchtiges Gewand, das ihr allerdings über die Schenkel nach oben rutscht. Daß dieses frivole Motiv im kirchlichen Kontext verwendet wurde, legt die Vermutung einer allegorischen Bedeutung im Sinne der *interpretatio Christiana* ant. Mythen nahe. So könnte das Sujet den Sieg des Lasters über die Tugend darstellen [13. 99], vielleicht aber auch als Präfiguration der Empfängnis Mariä bzw. wie im *Ovide moralisé* als Menschwerdung Gottes gedeutet werden.

B.3. Neuzeit

Die L. rezeption von der Neuzeit bis zur Moderne ist im wesentlichen Sache der Bildenden Kunst. Das

Interesse an der allegorischen Bedeutung des Mythos tritt weitgehend zurück, dessen wendet es sich der Darstellung des Beischlafs zu, die durch die mythol. Maskierung des männlichen Partners möglich wird. Entlang der Rezeptionsgeschichte des Mythos ließe sich daher eine Geschichte der Erotik schreiben, was hier nur andeutungsweise geschehen kann.

B.3.1. Literatur

G. Boccaccios *Amorosa visione* (1341) akzentuiert ganz die innerweltliche sinnliche Perspektive: Der Erzähler berichtet von einer Bildergalerie, in der die Liebschaften des Zeus dargestellt sind, und gestaltet die L. episode als Bildbeschreibung. Dabei wird L. s Hingabe an den Schwan und die Lust der beiden Partner betont. Dem Vorbild Boccaccios folgend greift F. Colonna in der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) auf die Technik der Ekphrasis zurück. Es besteht jedoch der Unterschied, daß Colonna in seinen Text tatsächlich eine Abbildung der Vereinigung beider Partner einfügt, und zwar auf dem Triumphwagen der L., den Poliphilo erblickt. Der kommentierende Text unterstreicht die sexuelle Lust der Partner. Auf zwei weiteren Abbildungen gebiert L. zwei Eier, die Tempel des Apollon gebracht werden, um von der Gottheit Aufschluß über ihre Natur zu erhalten. Der Orakelspruch »uni gratum mare, alterum gratum mari« (»einem ist das Meer dankbar, das andere dem Meer«) weist einerseits auf den Mythos der von Paris übers Meer entführten Helena, andererseits auf den der Dioskuren (Kastor und Polydeukes) als Schutzgötter der Schifffahrt hin.

P. de Ronsard nutzt in seiner Ode *La déflation de Lède* (1550) den Mythos als Argument, um die Angebetete dazu zu überreden, seinem Liebesflehen nachzugeben. Der implizite Vergleich des Dichters mit Zeus läuft auf eine Identifikation des poetischen Schöpfungsakts mit der göttlichen Zeugung hinaus, läßt aber auch die Differenz zwischen dem Dichter und der Gottheit deutlich werden: Denn wenn diese Gewalt gebrauchen kann, ist jener auf die Sprache und das Wohlwollen der Frau angewiesen.

B.3.2. Bildende Kunst

L. da Vinci arbeitete an zwei L. projekten, deren eines – die »kniende L.« – durch eigenhändige Skizzen des Meisters bezeugt ist, wogegen das andere – »die stehende L.« – nur in Kopien anderer Künstler existiert [3]. Von der »knienden Leda« sind drei Studien erhalten. Auf der in Rotterdam aufbewahrten Version (vgl. Abb. 2) befindet sich L. in einer Sumpflandschaft. L. neigt sich dem Schwan zu, dessen Schnabel sie mit der linken Hand berührt. Ihre Rechte weist auf die ausge-



Abb. 2: Leonardo da Vinci, Studie für eine kniende Leda, Kopie der Originalzeichnung, 1503. Rotterdam, Museum Boijmans-Beuningen.

schlüpfen Kinder. Die Natur wird in all ihren Dimensionen – als vegetative, animalische, menschliche und göttliche – repräsentiert. Deren harmonische Vereinigung geschieht im Zeichen der Zeugungskraft und Fruchtbarkeit, die somit als kosmische Prinzipien gedeutet werden. Giampietrinos Gemälde *Leda und ihre Kinder* (ca. 1520, Kassel, Staatliche Museen) geht wohl auf Leonardos Studien zur 'knienden Leda' zurück, tilgt aber den Schwan, wodurch die für Leonardos Auffassung konstitutive Spannung zwischen Mensch und Tier verlorengeht.

Die Existenz der 'stehenden Leda' ist v. a. durch eine Reihe von Kopien und Imitationen bezeugt. L. steht aufrecht im *contraposto*, wodurch ihr Körper anmutig gebogen ist. Sie umarmt den Schwan zu ihrer Linken, neigt sich mit dem Kopf ihren gerade geschlüpfen Kindern zu. Mit diesem Werk hat Leonardo zahlreiche Künstler der Renaissance beeinflusst. Raffael fertigte eine Skizze davon an; die *Leda* von J. Pontormo (ca. 1518, Florenz, Uffizien) geht ebenso auf Leonardos Darstellung zurück wie eine Skulptur des B. Bandinelli (16. Jh., Florenz, Museo Nazionale).

Einen Gegenentwurf zu Leonardo schuf Michelangelo, dessen Gemälde *Leda* dem Jahr 1530 verloren ist. Mehrere Stiche (u. a. des C. Bos), eine Kopie (London, National Gallery) und eine Skulptur des B. Ammanati (Florenz, Museo Nazionale del Bargello) geben eine Vorstellung davon. Auch von P. P. Rubens

ist eine Kopie erhalten (um 1598–1600, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister). Michelangelo griff auf die liegende L. der ant. Gemmen zurück, verlieh dem Sujet aber durch die monumentale Gestaltung der beiden Protagonisten neue Kraft.

Correggios *Leda mit dem Schwan* (1531, Berlin, Gemäldegalerie) gibt den Mythos in drei Phasen wieder: die Annäherung des Schwans an die Badende im rechten Bildrand, die Vereinigung des Liebespaares in der Bildmitte, den davonfliegenden Schwan rechts oben. Links im Bild sind drei geflügelte Knaben zu sehen, die mit Seiten- bzw. Blasinstrumenten ausgestattet sind und dadurch auf die himmlische und die irdische Liebe verweisen (Aphrodite). Das durch mehrere 'Restaurierungen' verstümmelte Werk bot in seinem durch Kopien und Stiche überlieferten Originalzustand eine unbefangene Darstellung sexueller Lust, die im erhaltenen Zustand stark abgemildert wurde [11].

Im 17. Jh. bevorzugt man die leidenschaftliche Inszenierung des Sujets. P. F. Molas *Leda* (ca. 1655, London, National Gallery) zeigt – wohl im Rückgriff auf das Werk Michelangelos – L. und den Schwan in der klassischen Position der liegenden L., drapiert auf einer Matratze in einer Sturmlandschaft. Diese steht für die Leidenschaften der Liebenden, deren Kuß das Zentrum des Werks bildet. Leidenschaftliche Bewegtheit der Figuren charakterisiert auch eine P. van der Werff zugeschriebene *Leda* (17. Jh., New York, Metropolitan Museum), in der ein imposanter Schwan nach L. schnappt, die ihn halb abwehrt, halb lächelnd ihr Einverständnis zu erkennen gibt.

Im 18. Jh. wird die Liebe zwischen L. und Jupiter als galantes Spiel aufgefaßt. Das bezeugen Ch.-J. Natoire's *Leda und der Schwan* (ca. 1720, Troyes, Musée des Beaux-Arts) oder F. Bouchers Version dieses Themas (1741, Stockholm, Nationalmuseum). Letzterer macht aus dem Mythos eine erotische Dreierkonstellation: Das Gemälde zeigt zwei nackte Schönheiten, die einen erregt mit seinen Flügeln schlagenden und mit emporgerecktem Schnabel anstürmenden Schwan necken. Ähnlich freizügig geben sich auch viele plastische Darstellungen der Epoche wie etwa J. Thierrys Marmorgruppe von 1717 (Paris, Louvre) oder E. Falconnets Skulptur (Paris, Galerie Raton-Lachère [10. Abb. 24 f.]), die wohl expliziteste Darstellung des Themas.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

In der nzl. Literatur ist L. kaum als eigenständige Figur präsent. Noch in J. W. von Goethes *Faust II* wird die Zeugung der Helena von Faust nur imaginiert, L. selbst ist abwesend. Eine bedeutende literarische Rezeption erfährt L. erst am Ende des 19. Jh.

P. Louÿs verwendet den Mythos der L. in seiner Kurzgeschichte *Léda* in *La louange des bienheureuses ténébreuses* (1893), um einer symbolistischen Poetologie Ausdruck zu verleihen. Das Ei, das Helena enthält, wird zum Symbol der Schönheit der Poesie. Sie besteht in der Kohärenz der Zeichen, die aufeinander verweisen und so eine geschlossene Struktur erzeugen, die zwar symbolisch auf einen geheimnisvollen Sinn deutet, diesen aber unausgesprochen im 'glücklichen Schatten' (so der Titel des Textes) läßt.

In G. d'Annunzios Roman *La Leda senza cigno* (1913) erinnert die Protagonistin, eine geheimnisvolle Frau mit zweifelhafter Biographie, den von ihr besessenen Erzähler an die myth. L. Diese imaginäre Gestalt wird zur Muse einer Dichtung, die sich ganz auf die Kraft der Imagination und des Begehrens verläßt.

Auch in der lyrischen Produktion des 20. Jh. wird der L. mythos häufig poetologisch gedeutet. In R. Darrios Zyklus *Los Cisnes* (1896) befassen sich die Gedichte *Por un momento, ¡oh Cisne!* und *¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!* mit dem L. mythos. Der Schwan bezeichnet gleichermaßen die ursprüngliche schöpferische Potenz Gottes und deren Abbild, die Kraft der Dichter, die göttlich inspiriert, aber dem Goldenen Zeitalter des Mythos in die Zeitlichkeit entlassen sind. Die Grundstimmung der dergestalt auf ihren entzogenen Ursprung verwiesenen Poesie ist daher die Melancholie.

R. M. Rilkes Gedicht *Leda* (1907) stellt die Vereinigung beider Partner als Befruchtung der poetischen Sprache (L.) durch den Dichter – figuriert durch den Schwan, dessen Gefieder metonymisch die Schreibfeder bezeichnet – dar. In H. D. S. (d. i. Hilda Doolittle) Gedicht *Leda* (1918) vollzieht sich die Vereinigung in einem räumlich und zeitlich unbestimmbaren Raum. Die mit dem Mythos verbundenen Erinnerungen werden explizit getilgt ('no more regret/nor old deep memories/to mar the bliss'), an ihre Stelle tritt ein absolutes poetisches Präsens, in dem der Mythos überwunden und zugleich durch die Poesie erneuert ist.

A. Huxleys *Leda* (1920) parodiert die ant. Gattung des Epyllion, also des Kurzepos. Das Werk hat zwei Bedeutungsebenen: Die erste erzählt die komödiantische Geschichte zweier in unterschiedlicher Hinsicht unbefriedigter Partner: Jove ist sexuell ausgehungert, L. intellektuell von ihrem Gatten Tyndareos unterfordert. Die Paarung beider erscheint als Befriedigung ihres jeweiligen Bedürfnisses. Daneben ist das Gedicht als Karikatur klassizistischer Ästhetik zu lesen: L. repräsentiert die verlorene Idealität der griech. Antike, Jove den modernen Dichter, der an der Gegenwart ein ästhetisches Ungenügen empfindet.

W. B. Yeats' Sonett *Leda and the Swan* (1925) folgt in der Darstellung der Vergewaltigung dem Vorbild der ant. Plastik: Der Schwan packt den Hals des Mädchens

mit dem Schnabel und krallt seine Füße in ihre Schenkel. Sein Orgasmus begründet ein welthistorisches Ereignis, nämlich den Trojanischen Krieg und die Ermordung des Agamemnon. Yeats selbst deutet das Sonett in seinem Werk *A Vision* geschichtsphilosophisch: Haß und Liebe seien aus L.s Eiern geboren worden, und diese Komplementarität sei ein treibendes Prinzip der Geschichte.

Auch D. H. Lawrences aufeinander Bezug nehmende Gedichte *The Swan* und *Leda* (1929) der Sammlung *Pansies* heben die Brutalität der Vergewaltigung hervor, jedoch wird diese nun von Leda geradezu gewünscht: Der gewaltsame Charakter der poetischen Inspiration soll notwendigerweise mit der Zerstörung zivilisatorischer Gewißheiten und literarisch-ästhetischer Traditionen einhergehen. Schließlich nutzt auch P. Eluards Zyklus *Leda* (1949) den Mythos zur poetologischen Reflexion.

B.4.2. Bildende Kunst

Th. Géricaults Gouache *Léda et le cygne* (1816/17, [1. Abb. 1232]) gestaltet die Szene dramatisch durch die Verwendung starker Hell-Dunkel-Kontraste. Der anstürmende Schwan wird von L. zurückgestoßen, deren muskulöser Körper sich an das Vorbild Michelangelos anlehnt. Wie Géricault versetzt auch E. Delacroix (1834, Fresko, Abbaye de Valmont) das Geschehen in die Natur. L. ist in der Rückenansicht gezeigt und weist mit ihren dunklen Haaren und dem Armreif Züge einer Orientalin auf. Sie hält den Schwan mit der ausgestreckten Hand und einem Fuß zurück, blickt ihn aber zugleich selbstbewußt und herausfordernd an. Beide Werke inszenieren Sexualität als einen leidenschaftlichen Kampf der Geschlechter. Das unterscheidet sie von einer anderen Tradition des 19. Jh., in der L. in Anlehnung an die Nymphen-Ikonographie derselben Epoche als verfügbares Objekt männlicher Begierde gezeigt wird. Als kennzeichnend hierfür kann die Position der auf dem Boden ausgestreckten Frauenfigur gelten, deren nach hinten gebogener Nacken in der Medizin als Ausdruck sexueller Hysterie angesehen wurde [4. 101]. Beispiele sind *Leda* von A.-H. Bramtot (1887; Abb. in: [4. 341]) oder L. Tournier (Mâcon, Musée des Ursulines).

Die Darstellung der Sexualität wird im ausgehenden 19. und mehr noch im 20. Jh. immer expliziter. Während P. Cézannes *Leda* (1886, Merion, Barnes Foundation) einen humoristischen Zug aufweist – das Gemälde zeigt ein dralles rothaariges Mädchen, das den Schwan neckisch am Schnabel in ihr Bett zieht –, widmeten sich andere Künstler der physischen Seite der Sexualität, ohne die Obszönität zu scheuen: So zeigen L. Corinth's *Leda mit dem Schwan* (1902, Verbleib unbekannt [2. Abb. 229]) und *Leda* (1911, Ver-

bleib unbekannt [2. Abb. 476]) eine ekstatische L. beim Beischlaf *tergo* mit dem deutlich erregten Schwan, während M. Klinger in einer Skulptur L. eine kreative Möglichkeit im Umgang mit Schwanenschnäbeln erfinden läßt (ca. 1900, Abb. in [12. 221]). Die Thematisierung der Obszönität steht einerseits im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Interesse an der Physiologie der Liebe, andererseits ist sie auch ein kritischer Kommentar zur klassizistischen Tradition der L.-darstellungen: Die idealisierte Schönheit wird nicht länger als Norm der Kunst anerkannt. Dies gilt noch von C. Twomblys *Leda* von 1962 (Privatbesitz; Abb. in: [8. 145]), in der die Vereinigung der Liebenden kaum mehr erkennbar ist. Statt dessen herrscht die explosive Bewegung sich gegenseitig überlagernder Bild- und Materialschichten vor.

Eine in der Malerei des 19. Jh. untypische Spiritualisierung des Sujets findet man in den zahlreichen L.-versionen G. Moreaus, für den der Mythos für die Vereinigung von Gott und Mensch und damit die Erlösung aus der materiellen Welt steht [5. 187 f.].

C. Brancusi schuf eine Marmorskulptur mit dem Titel *Leda* (1920, Chicago, Art Institute) *in* der auch eine Version in Bronze existiert (1926). Letztere hat Brancusi selbst mehrfach fotografiert (vgl. Abb. 3), wobei er versuchte, die Lichtreflexe hervorzuheben, um damit die Materialität des Werks *in* transzendieren und den Eindruck von Bewegung und Leuchtkraft hervorzurufen. Die Plastik, deren Gestalt an einen Vogel erinnert, besteht aus einem eiförmigen Körper und einem Kopf in Form einer umgekehrten spitzen Pyramide, die den Körper zu penetrieren scheint. Die Vogelgestalt stellt nach Aussage des Künstlers nicht Zeus als Schwan dar, sondern L. selbst, die in parado-

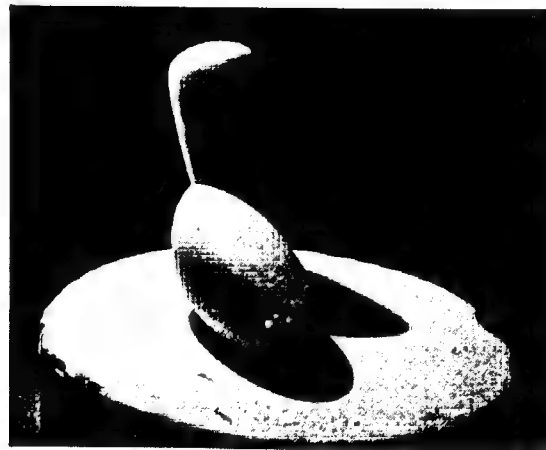


Abb. 3: Constantin Brancusi, Photographie seiner Marmorskulptur *Leda* (1920), 1921. Privatsammlung.

xer Weise als identisch mit dem Schwan angesehen wird. Brancusis Deutung des Mythos hebt den Gegensatz des Männlichen und Weiblichen bzw. des Göttlichen und Menschlichen durch die harmonische Vereinigung heterogener Formen auf. Durch die Eiform des Körpers ist zugleich das Produkt der Zeugung antizipiert. In ähnlicher Weise überführt Man Ray in seinem Gemälde *Leda* (1941, Privatbesitz) die menschliche und die tierische Gestalt in geometrische Formen.

S. Dalís *Leda atomica* (1949) nimmt dagegen durch den strengen Bildaufbau und bestimmte Bildelemente wie das Podest, auf dem L. – sie besitzt die Züge seiner Ehefrau Gala – sich befindet, deutlich Bezug auf die Renaissance. Das Werk stellt den Beginn von Dalís ›Atom-Ästhetik‹ dar: Wie im Inneren eines Atoms die Schwerkraft aufgehoben zu sein scheint, so gravitiert in diesem Bild alles schwerelos um das Zentrum der L.-Gala, deren überragender Bedeutung für sein Leben und Werk Dalí huldigt [9. xxx].

Im 20. Jh. ist L. längst zu einer Ikone geworden, die in der Kunst und der Popkultur, in der Werbung, im Comic und im Kitsch allgegenwärtig ist. Der Versuch einer Kategorisierung oder Katalogisierung der L.-abbildungen erübrigt sich angesichts der schier Fülle und der ungewissen Bedeutung dieses Materials.

→ *Helena; Kastor und Polydeukes; Zeus*

Forschungsliteratur

- [1] G. BAZIN, Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné 4: Le voyage en Italie, 1990
 [2] C. BEREND-CORINTH, Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, 21992 [3] G. DALLI REGOLI/R. NANNI/A. NATALI (Hrsg.), Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie *in* metamorfosi di un'invenzione, 2001
 [4] B. DIJKSTRA, Idols of Perversity. Fantasies of Female Evil in Fin-de-Siècle Culture, 1986 [5] P. HAHNBROCK, Gustave Moreau oder das Unbehagen in der Natur, 1976 [6] L. KAHL/N. ICARD-GIANOLIO, Art. Leda (Katalog), in: LIMC 6.2, 1992, 107–126 [7] L. KAHL, Art. Leda, in: LIMC 6.1, 1992, 231–246 [8] R. LEEMAN, Cy Twombly. Malen, Zeichnen, Schreiben, 2005 [9] K. VON MAUR, Salvador Dalí 1904–1989. Einführung und Katalog, 1989 [10] M.G. ROETHLISBERGER, Le thème de Leda *in* sculpture, in: Genava 35, 1987, 65–89
 [11] T. RÖSKE, Correggios ›Leda‹: ein verdrängtes Bild, *in* W. Reinink/J. Stumpel (Hrsg.), Memory and Oblivion, 1999, 265–274 [12] P. SCHUMANN, Neue Skulpturen *in* Max Klinger, in: Die Kunst 5, 1902, 218–225 [13] E. ZWIERLEIN-DIEHL, Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreins, 1998.

Steffen Schneider (Tübingen)

Mars s. Ares

Marsyas

(Μαρσύας), lat. Marsyas

A. Mythos

M. ist ursprünglich ein phrygischer Flußgott, bei den Griechen ein Satyr oder ein Silen (ʹSilēn, Satyr). Er gilt entweder als Lehrer des Flötenspielers Olympos (Hyg. fab. 165) oder als dessen Sohn (Apollod. 1,24). Ausgangspunkt des M.-mythos ist die Göttin ʹAthena und ihre Erfindung des Aulos, einer Doppelflöte. Die Anstrengung des Flötenspiels entstellt Athenas Gesicht (Apollod. 1,24), wodurch sie zur Zielscheibe des Spotts von ʹHera und ʹAphrodite (Hyg. fab. 165) wird. Umgehend entledigt die Göttin sich des Instruments und verflucht denjenigen, der *in* finden und auf ihm spielen werde (Hyg. fab. 165). Es ist M., den dieses Schicksal ereilt. Fleißig übend, bringt *in* von Tag zu Tag süßere Klänge hervor (Hyg. fab. 165). Damit sucht M. nicht nur vor den ʹNymphen zu renommieren (Ov. fast. 6,706), sondern seine Ambition treibt ihn auch *in* weit, daß *in* den Kithara spielenden Gott ʹApollon zu einem musikalischen Wettstreit herausfordert. Der Sieger soll dabei mit dem Unterlegenen nach Belieben verfahren (Apollod. 1,24). Als Schiedsrichter fungieren die ʹMusen (Hyg. fab. 165) oder einer Variante zufolge der König ʹMidas (Hyg. fab. 191). Letzterer hält M. für den eigentlichen Sieger des Wettkampfs. Zur Strafe für dieses beleidigende Urteil verwandelt Apollon Midas' Ohren in diejenigen eines Esels (Hyg. fab. 191). Auch bei Hygin (Hyg. fab. 165) und Diodor (Diod. 3,59,5 f.) scheint M. schon wie der sichere Sieger. Die Niederlage vor Augen, greift Apollon indessen zu einer List: Er stellt seine Kithara auf den Kopf (Apollod. 1,24; Hyg. fab. 165) bzw. singt *in* den Tönen des Instruments (Diod. 3,59,2 f.) und fordert M. auf, *in* ihm gleichzutun. An beiden Aufgaben scheitert M. und verliert somit doch noch den bereits gewonnen geglaubten Wettstreit.

Apollon bindet ihn daraufhin an einen Baum und zieht ihm gliedweise die Haut ab bzw. läßt dieses grausige Geschäft von einem Skythen erledigen (Hyg. fab. 165). In drastischem Detailblick hält Ovid (Ov. met. 6,388–391) den Vorgang fest: ›Nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat,/detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla/pelle micant venae: salientia viscera posses‹ (›Da war nichts als eine einzige Wunde, überall strömt das Blut, entblößt sind die Sehnen, und unbedeckt schlagen zuckend die Adern. Man hätte die bebenden Eingeweide zählen und im Brustkorb die Lungenflügel erkennen können‹). Ebensoviele Sorgfalt wie der Beschreibung der physiologischen

Details widmen die *Metamorphosen* auch der Aufzählung all jener Gestalten, die um den toten M. weinen: die Götter der Wälder, die ländlichen Faune, die Satyrn, Olympos, ʹNymphen und Hirten. Ihre Tränen vereinigen sich zum Fluß M. (Ov. met. 6,397–400; nach Hyg. fab. 165 ist es M.' Blut, das den Fluß speist). Zu einer derart betonten Trauer fügt es sich, daß von Apollon erzählt wird, er habe eine gewisse Reue über die Behandlung des M. empfunden, die Kithara zerstört und fortan von Musik nichts mehr wissen wollen (Diod. 3,59,5 f.; 5,75,3).

Einer komisch-grotesken Tradition zufolge wird M.' Haut in einer Grotte bei Keilanei (Phrygien) aufgehängt, wo sie *in* tanzen anfängt, wenn eine phrygische Weise erklingt, während sie unbeweglich bleibt, wenn zur Ehre Apolls aufgespielt wird (Ail. var. 13,21). Nach Philostrats (Philostr. imag. 2,2) Darstellung wird aus dem bocksgestaltigen Satyr M. ein Schlauch, der mit Wein gefüllt wird, jenem Getränk, dessen Gott ʹDionysos der Patron der Satyrn ist.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Aus griech. Zeit sind keine integralen dichterischen Bearbeitungen des M.-stoffes überliefert. Erhalten sind lediglich das Fragment eines Dithyrambos *in* Melanippides von Melos (5. Jh. v. Chr.) sowie ein dramatisches Bruchstück (TGF fr.adesp. 381). Beide Texte präsentieren die Szene, in der ʹAthena erbost die Flöte wegwirft. Von einem Satyrspiel *Marsyas* des röm. Dichters Lucius Pomponius von Bononia (1. Jh. v. Chr.) ist nur noch der Titel bekannt [Volk in: 2. 14]. Zentrale Aspekte der philosophischen M.-rezeption werden mit Bezug auf die Kunst des Flötenspiels entwickelt. Damit ahmt Athena den Trauergesang der Gorgonen auf ihre von ʹPerseus enthauptete Schwester ʹGorgo nach (Pind. P. 12,6 ff.).

Platon hingegen lehnt in der *Politeia* Klagen und Jammer sowohl in der Rede als auch in der Musik ab (Plat. rep. 398d). Flötenmusik sei verweichlichend sowie aufgrund ihres großen Tonumfangs verwirrend. ʹApollon und seinen Instrumenten wird der Vorzug *in* M. gegeben (Plat. rep. 399d). Aristoteles schließt sich dieser Wertung *in*. Statt sittlich zu bessern, bewirke Flötenmusik eine bacchisch-stimulierende Wir-

kung (Aristot. pol. 1341a). Dennoch wird in Platons *Sympósion* kein geringerer als Sokrates mit M. verglichen. Alkibiades bezieht sich in seiner trunkenen Rede zunächst auf das rein Äußerliche der beiden (Plat. symp. 215b), spielt dann aber auch auf die bacchantische Wirkung der sokratischen Rede an (Plat. symp. 215d-e). Schließlich wird die Engführung von M. und Sokrates mit der äußeren Verstellung des letzteren begründet: Hinter seiner präntierten Unwissenheit sowie seiner silenhaften Erscheinung verberge sich ein differenziertes Bewußtsein und ein edles Wesen (Plat. symp. 216d). Die »Schindung« gerät in dieser Perspektivierung in einem dionysischen Ritus, zu einer ebenso tragischen wie qualvollen Reinigung ([11. 200]; ferner [Wellbery in: 9. 123–133]).

B.1.2. Bildende Kunst

Der älteste griech. Typus von M.darstellungen zeigt den Satyr gemeinsam mit der Göttin Athena, kurz bevor er die verderbenbringende Flöte aufhebt. Bekannteste Realisierung dieses Bildthemas ist die lebensgroße Figurengruppe des Bildhauers Myron (um 450 v. Chr.; [5]; [Wünsche in: 2. 20–47]; vgl. Abb. 1).

Aus der Werkstatt des Bildhauers Praxiteles, wird vermutet, stammt eine weitere Darstellung, die den Wettstreit zwischen Apollo und M. zum Thema hat. Zwischen einem Leibeskräften auf der Doppelflöte blasenden M. und einem auf einem Stein sitzenden und die Kithara in der Hand haltenden Apollo ist ein Skythe abgebildet, der das Messer schon in der rechten Hand hält. Damit rückt die Darstellung der grausamen Wendung des Geschehens ein Stück näher und gibt gleichsam die Richtung für weitere Bildformen vor, denen eine gewisse Greuelästhetik



Abb. 1: Athena und Marsyas, um 450 v. Chr. Bronze-Rekonstruktion im Garten des Liebighauses in Frankfurt am Main.

nicht abzusprechen ist ([Wünsche in: 2. 20–47]; [Giuliani in: 9. 33–45]).

Der nächste, im Hellenismus oft realisierte Darstellungstypus (der nur in röm. Kopien überliefert ist) nimmt entsprechend eine Szenerie unmittelbar vor Beginn der Schindung in den Blick und präsentiert M. an einen Baumstamm gehängt nebst erneut einem sitzenden und Kithara spielenden Apollo sowie einem hockenden Skythen, der sein Messer schleift. Diese Figurengruppe wird nach dem jeweiligen Marmortypus in einen roten und einen weißen M. unterschieden. Der rote Typus zeichnet sich durch größere Expressivität und Realitätsnähe vor allem der Leidensmimik aus [1. 61–64]. Wird die Nz. dann die Schindung selbst ins Bild rücken, präsentiert ein röm. Sarkophag diesen Vorgang zugleich mit der Bekränzung Apolls und akzentuiert dadurch wiederum die sokratische Kehrseite der grausigen Geschichte [11. 198].

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur

Am Wortlaut von Ovids *Metamorphosen*, in denen M. während der Schindung ungläubig ausruft: »Quid me mihi detrahis« (»Warum reißt du mich von mir selbst los?«, Ov. met. 6,385), knüpft Dante in *La Divina Commedia* zu Beginn des *Paradiso* an und verbindet dies mit der Bitte, Apollo möge ihm die für sein Dichtwerk nötige Inspiration gewähren (Par. 1). Auch hier wird das grausige Ritual als Prozeß der Läuterung aufgefaßt. – Kaum eine Ovidausgabe aus MA und Renaissance verzichtet auf die Hinzufügung moralischer Betrachtungen zum ant. Text [Fehl in: 2. 49–91]. So kritisiert der *Ovide moralisé* im Hinblick auf M. v.a. dessen Ruhmsucht und Prahlerei sowie seine Anmaßung, mit einem Gott zu wetteifern (6,1921–2056).

S. Brants *Narrenschiff* (1494) stellt M. als einen Toren dar, der in fataler Fehleinschätzung seine Künste für ruhmestühlig hält; Brants satirischer Ton bringt freilich auch den seit Platon an den Mythos herangetragenen Läuterungsgedanken zum Verschwinden. Auch N. Reusners *Emblemata* (1531) legen den Mythos als Warnung vor Überheblichkeit (Emblemata 3, Nr. 27 [Henkel/Schöne]).

Erasmus von Rotterdam knüpft wieder dem Duktus Platons Innen-Außen-Metaphorik dem *Sympósion* an. In seinem Adagium *Sileni Alcibiades* betont er einen unter Gelehrten im Zusammenhang mit M. geradezu sprichwörtlich gewordenen Gedanken, demzufolge sich Gegenstände oder Sachverhalte, die oberflächlich betrachtet wertlos scheinen, im Innersten als prachtvoll entpuppen können. Erasmus spitzt diese Position kirchenkritisch zu: Ein silenisches Wesen eigne neben M., Sokrates und anderen ant. Figuren auch Christus, den Aposteln, der Heiligen Schrift und

sogar den Sakramenten – ganz im Gegensatz zur Amtskirche [11. 199f.].

B.2.2. Bildende Kunst

Als »poetische Theologie« [11. 201] im Geiste des Neuplatonismus inszeniert Raffael sein Fresko *Apollo und Marsyas* (vgl. Abb. 2). In Form von drei Episoden sind dort die jeweils von einem Epheben vorgenommene Bekränzung Apolls und Schindung des M. dargestellt. Apolls Grausamkeit wird bei Raffael als Befreiung der Seele interpretiert [11. 202].

Anders verfährt Raffaels Meisterschüler G. Romano. Auf seiner nur als Vorzeichnung erhaltenen *Schindung des Marsyas* (1526) wird erstmals die antiklassische Bildidee eines kopfunter hängenden M. vorgestellt [7. 70]. Diese Positur ist nicht etwa nur, wie mitunter meinte, der malerische Reflex der von Apollo während des Wettkampfs mit M. umgedrehten Kithara, sondern soll den Satyr in äußerster Erniedrigung darstellen [7. 70]. Tizian greift diese Bildidee in seiner *Schindung des Marsyas* auf (vgl. Abb. 3). Zumal in seiner unruhigen Farbgebung widersteht dieses Gemälde einer glättenden Rezeption. Die harmonisierende Perspektive des Florentiner Neuplatonismus, von dem Tizian durchaus geprägt ist, bekommt Risse [7. 78]. Entsprechend wahr der Gott keine würdevolle Distanz mehr zum blutigen Geschehen, sondern legt in gebückter Haltung selbst Hand an.

Sachlich wie bei einem Chirurgen mutet Apolls Wirken auch auf auf G. Renis (1633) oder J. Riberas (1637) einschlägigen Gemälden an. Entsprechend läßt sich die Bestrafung des M. in Bezug zum medizinischen Diskurs der Frühen Nz. bringen. Da für die anatomische Sektion ausschließlich die Leichen von Straftätern Verwendung fanden und im Gerichtsverfahren die Androhung der postmortalen Zerstückelung (oder Enthäutung) als bedeutsame Erhöhung der Strafe galt, zielte die künstlerische Absicht von M.darstellungen nicht zuletzt daraufhin ab, das protoanatomische Körper- und Schmerzspektakel des Mythos durch eine myth. oder christl. Darstellung zu bannen [4. 76]. In diesem Zusammenhang ist auch die Engführung des M.stoffes mit der Märtyrerlegende des ebenfalls geschundenen Heiligen Bartholomäus im Sinne eines *exemplum doloris* erwähnen [Giuliani in: 9. 33–45].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

In seiner *Götterlehre* (1790) verallgemeinert K.Ph. Moritz, wichtiger Vordenker klassischer Autonomieästhetik, den M.mythos zu einem Sinnbild des scheiternden Dilettantismus. Jedes vollkommene Kunst-

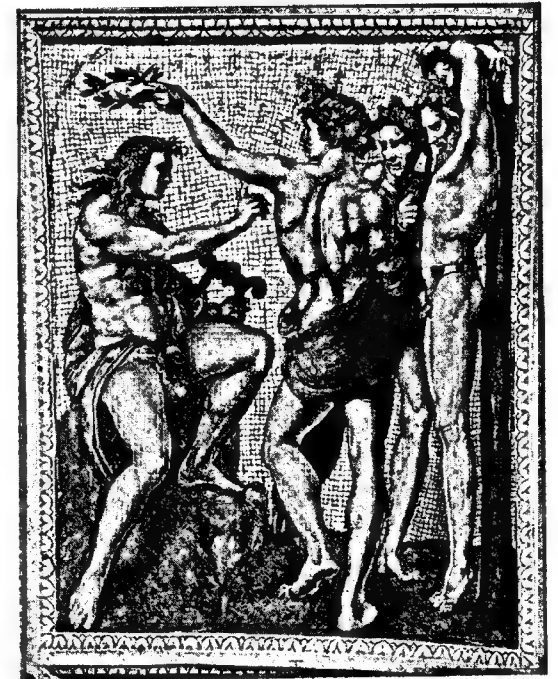


Abb. 2: Raffael, Apollo und Marsyas, Fresko, 1509–1511. Vatikan, Stanza della Segnatura.

werk, führt Moritz in der Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* aus, strebe danach, seinen Urheber zu zernichten, falls sich dieser nicht der ästhetischen Aufgabe gewachsen zeige. Dem Bild Apolls als der im Gott verkörperten Schönheit treten bei Moritz ein ums andere Mal Phantasien der Zerstörung, ja der animalischen »Zerstückbarkeit« (Anton Reiser) die Seite. Akzentuiert werden dadurch Brüche im Gestaltmodell der Klassik [10. 180] – eine Art ironische Fußnote dazu ist, daß eine der Ikonen des dt. Klassizismus, der von J.J. Winckelmann eindringlich beschriebene Torso vom Belvedere, den Winckelmann für eine Herakles-Darstellung hielt, von Archäologen des 20. Jh. mitunter als M. vor der tödlichen Schindung interpretiert wurde. In H. von Kleists medienreflexivem Lustspiel *Der zerbrochene Krug* ist die Tatsache, daß der Dorfrichter Adam gleich zu Beginn als »geschunden« (1, v. 34) präsentiert wird, eine Anspielung auf M. als einen Antipoden zu Apollo, der in Gestalt der Marmorplastik aus dem röm. Belvedere autoritative Geltung für den klassizistisch geprägten Geschmack besitzt. M. steht also ästhetisch Modell für eine Kunst, in der die flagrante Leiblichkeit, die Verstricktheit ins Materielle nicht mehr zu sublimieren ist.



Abb. 3: Tizian, Die Schindung des Marsyas, Öl auf Leinwand, 1570–1575. Kremsier, Erzbischöfliches Palais.

B.3.2. Musik und Tanz

Trotz ihrer reichen Bezüge ist Musik die Figur des M. kein gängiges Thema von Opernlibretti geworden [3.1686]. Überliefert sind lediglich zwei Werke: *Marsia deluso* von C. F. Pollarolo (UA Venedig 1714) und *Marsia* von G. A. Gambarana (UA Mailand 1819).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

In der Literatur der Jahrhundertwende erlebt der M.stoff eine Konjunktur v. a. im lyrischen Genre, wobei es zu einer auffälligen Konfrontation, mitunter sogar Verschleifung klassizistischer und anticlassizistisch-modernistischer Momente kommt. In dem dramatischen Gedicht *Empedocles on Etna* (1852) des viktorianischen Dichters M. Arnold wird zunächst noch einmal die Hybris für das Schicksal des gleichwohl bemitleidenswerten M. verantwortlich gemacht.

»Jealous« werden M. und der bei Arnold als sein Kompanion fungierende Pan genannt. Dieselbe Vokabel »jaloux« begegnet indes nachfolgend auch in Bezug auf Apollon, und sowohl in J.-M. de Hérédias neoklassizistischem Poem *Marsyas* als auch in dem symbolistischen, dem Andenken S. Mallarmés gewidmeten Gedicht *Le sang de Marsyas* von H. de Régnier. Klassizismen schimmern auch noch in P. Gérardys *Essay Geistige Kunst* (in: *Blätter für die Kunst* 4, 1894), einer Programmschrift des Symbolismus, durch.

Der geschundene M. sei trotz seines Martyriums schön, weil die Darstellung des Schmerzes nicht in Verzerrung oder Entstellung des Konturs kulminiere. Entsprechend stilisiert H. Bahr in seinem *Dialog vom Marsyas* (1905) M. zum Exponenten einer konvulsivischen, von den Fährnissen der Moderne, von Hysterie, Reiz- oder Erregbarkeit der Nerven heimgesuchten Kunst, einer Kunst, bei der sich »das Wort«, so Bahr in Anspielung auf F. Nietzsches von P. Bourget übernommenes *Décadence*-Verdikt, »ganz von der Sache gelöst, nur in sich selber schweben und sich

selber geilen« [12.35] möchte. Die Schindung des M. akzentuiert komplementär dazu das Mißtrauen gegen jeden Exzeß, der den schaffenden Menschen verstöre. In vergleichbarer Weise stellt G. d'Annunzio in seinem Gedicht *L'Auletride* (1903) die künstlerische Inspiration durch M. als einen ebenso rebellischen wie riskanten Akt dar (die Inspirierte ist dabei im übrigen weiblichen Geschlechts). Wie um einen Gegenpart dazu bilden, ist die Sprache des Gedichts indessen eher an einem klassisch-archaisierenden Duktus orientiert, wovon nicht zuletzt der Titel des Textes zeugt.

Schwundstufen eines solchen Klassizismus begegnen auch noch in der M.erzählung (1977) des DDR-Dichters F. Fühmann. M. firmiert dort einerseits als harmlos lustiger, dem Sinnlichen zugeneigter Trunkenbold. Die Tat Apolls gilt entsprechend als das, was geschehen muß, wenn solche Einfältigkeit im Schmerz Selbsterkenntnis geläutert werden soll. Andererseits aber schimmert durch M.' musikalischen Vortrag hindurch eine gewisse Attraktivität des Verworfenen, dessen also, in keiner Ordnung seinen Platz findet. Gemäß der deklarierten Aufgabe des Mythos, Menschheitserfahrung zu verbriefen (vgl. F. Fühmann, *Das mythische Element in der Literatur*), gereicht die geschundene Haut des M. schließlich auch in einer von Krieg und Verwüstung heimgesuchten Zivilisation zum Banner der Freiheit.

Einer solchen Auslegung versperert sich mit Th. Brasch ein weiterer, jüngerer Vertreter der DDR-Literatur. In seinem M.text *Der Zweikampf* (1976) bleibt der Silen ein erb-obszöner, sich dem ästhetischen Agon verweigernder Anti-Held, der sich gleichsam widerstandslos einem seinerseits schwächlichen, künstlerisch impotenten Apoll »besiegen« läßt; die nachfolgende Häutung läßt Brasch durch die Musen vollziehen. Im Schicksal des M., dem von den Musen ob seiner Erscheinung und Redeweise jede ästhetische Eignung abgesprochen wird, schwingt etwas von rebellischer Emphase mit, die bis in die Populärkultur ausstrahlt. So ist ein Essay von Robert Hughes im *Time Magazine* über die Rolling Stones vom 17.07.1972 überschrieben: *The Stones and the Triumph of Marsyas*. M. und die Rolling Stones werden dabei Agenten einer rebellischen Gegenkultur stilisiert.

B.4.2. Bildende Kunst

Ganz ähnlich liegt der Fall bei A. Hrdlicka, in dessen plastischem Werk M. eine zentrale Rolle spielt und in Anspielung auf die Greuelthaten (nicht nur) im 20. Jh. »Fleischmarkthallengeschöpf« genannt wird [13]. Während Hrdlicka mit M. das gequälte menschliche Individuum exponiert, knüpft A. Kapoors 2002 in der Turbine Hall der Tate Modern Gallery gezeigte monumentale Installation *Marsyas*, eine 110 Meter

lange, in zwei vertikale und einen horizontalen Trichter von jeweils 28 Meter Durchmesser auslaufende, mit dunkelrotem PVC als einer Membran überzogenen Konstruktion, wieder an das dem Neuplatonismus bekannte Moment der Metamorphose als einem Mysterium an.

B.4.3. Musik und Tanz

Im 20. Jh. findet sich eine nie dagewesene Konjunktur des M.stoffes sowohl im Tanz als auch in der Musik. Es entstehen zwei Opern (*Apollon contra Marsyas* von E. Rautavaara, UA Helsinki 1973, im Untertitel als »komische Oper« bezeichnet; *Marsyas* von Th. Heyn, UA Dresden 1989) und drei Ballette (*Marsia* von L. Dallapiccola, UA Venedig 1948; *Marsyas* von M. Hadjidakis, 1949; und *Apollon und Marsyas* von C. Bresgen, UA Salzburg 1976). Vertonungen des Stoffes stammen u. a. von A. Diepenbrock (*Marsyas, of De betoovende bron*, eine Bühnenmusik zum Drama von B. H. Verhagen [1910]), W. Baer (*Desolatio Marsyae* für drei Blockflöten, 1975) und D. Schnebel (*Marsyas* für Schalmei(en) und Begleitinstrumente ad libitum, 1987).

→ Apollon; Midas; Silen, Satyr

Forschungsliteratur

- [1] W. AMELUNG, Führer durch die Antiken in Florenz, 1897
- [2] R. BAUMSTARK/P. VOLK, Apollo schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Leuckhards Elfenbeingruppe, 1995
- [3] A. BECKER, Art. Marsyas, in: MGG, S. 5, 21996, 1685–1686
- [4] C. BENTHIEU, Haut: Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, 1999
- [5] G. DALTRUP/P. C. BOL, Athena des Myron, 1983
- [6] W. HOFMANN, Marsyas und Apoll, 1973
- [7] J. RAPP, Tizians Marsyas in Kremsier. Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung, in: Pantheon 45, 1987, 70–89
- [8] J. REES, Ethos und Pathos. Der Apoll-Belvedere und die Laokoon-Gruppe im Spektrum Kunsttheorie und Antikenrezeption im 18. Jh., in: E. Mai/K. Wettengl (Hrsg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, 2002, 156–169
- [9] U. RENNER/M. SCHNEIDER, Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos, 2006
- [10] S.M. SCHNEIDER, Kunstautonomie als Semiotik des Todes? Digression im klassizistischen Diskurs der schönen Menschengestalt bei Karl Philipp Moritz, in: GL & L 52, 1999, 166–183
- [11] E. WIND, Heidnische Mysterien in der Renaissance, 1981.

Zitierte Quellen

- [12] H. BAHR, Dialog vom Marsyas, 1913
- [13] A. HRDLICKA, Skulptur und große Zeichnungen, in: M. Lewin (Hrsg.), Alfred Hrdlicka – Das Gesamtwerk, Bd. 4: Schriften, 1987, 81.

Heinz J. Drügh (Frankfurt)

Medeia

(Μήδεια, lat. Medea)

A. Mythos

Der Mythos der M. gehört zum Stoffkreis der Argonautensage (Jason und die Argonauten). M., deren Name sich von μέδομαι (*médomai*, »ersinnen«, »Rat wissen«) ableitet, ist Tochter der Okeanide Eidyia (nach anderen Quellen der Zaubergöttin Hekate) und des Königs Aietes von Kolchis am Schwarzen Meer; als Enkelin des Sonnengottes Helios und Nichte der Zauberin /Kirke sowie durch ihre Heimat, die als Ort der Magie galt, ist M. zauberkundig. Ihr Platz im Mythos der Argonauten kommt ihr dadurch zu, daß sie sich in den aus Iolkos aufgebrochenen Argonautenführer Jason verliebt und ihm durch ihre Zauberkraft zum Goldenen Vlies verhilft.

Aus der Synopsis der zahlreichen ant. Quellen ergibt sich folgendes Geschehen: Am Anfang steht der Aufbruch der Argonauten. Pelias, der Usurpator der Königsherrschaft über Iolkos, will Jason, dem Sohn und legitimen Thronerben des Aeson, nur dann die Macht übergeben, wenn dieser aus Kolchis das Goldene Vlies nach Iolkos zurückbringt. Aietes, der König der Kolcher, setzt indes dem Erwerb der Trophäe unlösbare Aufgaben entgegen; da sich aber M., die Tochter des Königs, in Jason verliebt, verhilft sie ihm durch ihre Zauberkraft dem begehrten Widderfell. Als die Argonauten mit M. an Bord fliehen, werden sie von Aietes und dessen Sohn Apsyrtos verfolgt. M. lockt ihren Bruder in einen Hinterhalt, läßt ihn durch Jason töten und verstreut die Leichenteile, um die Verfolger aufzuhalten. Beim Phäakenkönig Alkinoos findet die Hochzeit des Argonautenführers mit M. statt.

Kaum in Iolkos angekommen, müssen Jason und M. feststellen, daß König Pelias sein Versprechen, Jason den Thron überlassen, nicht einzuhalten gedenkt. Daraufhin rächt sich M. an Pelias, indem sie seinen Töchtern in Aussicht stellt, dem greisen König durch Zauberkraft Jugend verleihen zu können. Da aber M. den Zauber verweigert, haben die Töchter, die den König zerstückelten (damit M. ihn wieder jung kochen kann), unwissentlich den grausamen Tod ihres Vaters herbeigeführt. Nach dieser Bluttat müssen Jason und M. fliehen und finden Aufnahme beim König Kreon in Korinth. Jason heiratet dessen Tochter Kreusa (auch: Glauke) und verstößt seine erste Gattin. Nachdem sich M. beim attischen König Aigeus vergewissert hat, dort Zuflucht finden zu können, tötet sie ihre Rivalin Kreusa mit einem vergifteten Mantel, der

in Flammen aufgeht; Kreon kommt bei dem Versuch, seine Tochter zu retten, ebenfalls um Leben. Um sich an Jason mit dem stärksten aller Mittel zu rächen, tötet M. ihre beiden Kinder. Auf einem von Helios gesandten Drachenwagen entflieht sie nach Athen, wo sie bald darauf Aigeus heiratet. Doch auch von dort wird sie verbannt und kehrt nach Kolchis zurück, wo ihr Onkel Perses ihren Vater Aietes vom Thron gestürzt hat; M. stellt die legitimen Herrschaftsverhältnisse wieder her, indem sie Perses tötet und ihren Vater (nach anderer Überlieferung ihren Sohn Medos aus der Ehe mit Aigeus) in die Rechte des Herrschers einsetzt.

Mit der Rückkehr der M. nach Kolchis schließt sich der Kreis einer Geschichte, die nicht nur verschiedene Orte tangiert, sondern im weiteren auch zahlreiche bedeutsame Fragen zur Funktion des Mythos aufwirft. Als Erzählung aus prähistorischer Zeit steht der Mythos M.s im Kontext aller anderen Mythen der Antike, gewinnt aber seine Besonderheit dadurch, daß er grundlegende Problemstellungen vor dem Hintergrund der ihnen inhärenten, teils unauf löslichen Spannungen erörtert: Hierzu gehört in erster Linie das Verhältnis von Kultur und Barbarei, im weiteren auch die Relation von gegebenem und gebrochenem Wort; die Beziehung der Geschlechter, als gespannt, wenn nicht feindlich interpretiert, spielt für den Mythos M.s eine ebensolche Rolle wie die Unversöhnlichkeit von Liebe und Haß. Schließlich reichen die Problemstellungen sogar bis zu der Frage, ob nicht die Verbindung von Göttern und Menschen unüberbrückbaren Spannungen führt. Der Mythos M.s ist der Mythos der instabilen, fragwürdigen und gefährdeten Identität – Identität des Handelns, des personalen Seins, von Denkkategorien – und bezieht diesen Facetten den Grund für seine weite Verbreitung und seine dauernde Brisanz.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Als M. mit Hesiods *Theogonie* Eingang in die Literaturgeschichte findet, ist ihr Auftritt mit einer kurzen Nennung bereits abgetan (Hes. theog. 956 ff.). Auch im Pindars *Pythischen Oden* (Pind. P. 4,213–223) fällt M. nur eine Nebenrolle zu. Hier ist es Jason (Jason und

die Argonauten), der mit Aphrodites Hilfe M. ihre Heimat, ihre Familie vergessen läßt und ihr die Sehnsucht nach Griechenland eingibt. Auf diese Weise von Liebe zu Jason ergriffen, übergibt M. dem Geliebten die Zaubermittel, mit deren Hilfe er das Vlies erobert. Jason erscheint als der Handelnde, M. als das passive Opfer: Sie ist Liebende und als solche Jasons Geschöpf. In diesem Motiv kündigt sich bereits an, was zu einem Grundtenor der M.gestaltungen werden wird: M. verliert sich an diesen Mann und beschwört damit ein Identitätsproblem herauf, an dem sich die Figur, in die Literatur eingegangen, auch weiterhin abarbeitet. Hier liegt der zentrale Grund für M.s Bedeutung in den Künsten.

Die chronologisch frühesten Ereignisse aus dem M.mythos tauchen in epischen Quellen auf, bes. im 3. und 4. Buch der *Argonautiká* des Apollonios Rhodios und im 7. Buch der *Metamorphosen* Ovids. Beide Quellen stellen M. insbes. durch zwei Charakteristika dar: als Liebende und als Zauberin. In den *Argonautiká* (Apoll. Rhod. 3,142–616) nimmt die Darstellung der Liebe M.s breiten Raum ein; jenes Feuer, das Eros' Pfeil in ihr entfacht, die daraus entstehende Sehnsucht nach Jason, die Angst um ihn, auch der Traum, in dem sie sich gegen die Eltern und für den Fremden entscheidet, ihr Schwanken zwischen Reden und Schweigen, ihre Schlaflosigkeit, bes. aber ihre Befangenheit beim ersten Gespräch mit Jason fügen sich zum Bild einer leidenschaftlichen Liebe zusammen; daß das 3. Buch mit einer Apostrophe an Erato, die Muse der Erotik und der Liebesdichtung, einsetzt, unterstreicht diesen Befund.

In den *Metamorphosen* setzt Ovid einen ähnlichen Akzent, indem auch er M. als Verliebte zeigt, die sich in einer langen Selbstanrede (Ov. met. 7,10–71) über ihren Zustand Rechenschaft ablegt; auch ist sie von vornherein entschlossen, Jason zu folgen und ihre barbarische Heimat (Ov. met. 7,53) zu verlassen. Kurzzeitig scheinen das Rechte (»rectum«), der Glaube (»pietas«) und die Scham (»pudor«; Ov. met. 7,72) zu obsiegen – ein Hinweis auf jene inneren Spannungen, welche die Figur kennzeichnen: bis M. Jasons ansichtig wird und die Liebe wieder die Oberhand gewinnt. Sowohl die *Argonautiká* (Apoll. Rhod. 3,844–868) als auch die *Metamorphosen* (Ov. met. 7,234–284) beziehen einen fremdartigen Reiz daraus, daß M.s Verbindung zu Hekate und die Zubereitung bzw. der Einsatz der Zaubermittel in aller Ausführlichkeit beschrieben werden. Beide der M. eigenen Züge, ihre schrankenlose Liebe und das Ausmaß ihrer Zauberkraft, widersprechen der Rationalität: M.s Natur, M.s Barbarentum sind maßlos und insofern eine Gefahr. Göttin und Mensch zugleich, entzieht sich M. den gängigen Kategorien. Da sie eine Figur der Extreme und der Ambivalenzen ist, kann M. ihre Kräfte zum Guten einset-

zen oder sie ins Böse wenden. In dieser Gestalt, der ethisch betrachtet das Maß der Mitte fehlt, liegt ein dramatisches Potential, das sich jeglicher Bändigung widersetzt und deshalb in unterschiedlichen historischen Konstellationen wieder aufleben kann.

Ovid, der eine (verlorene) Tragödie über M. verfaßte, fügt die Kolcherin nicht nur in den epischen Zusammenhang der *Metamorphosen* ein, sondern widmet ihr auch den 12. Brief der *Heroides*, läßt sie dort zu Wort kommen und Stimme werden. Das Aussprechen, das Aufschreiben des Furchtbaren stößt auf ein Tabu (Ov. epist. 12,115 f.). Indem M. selbst spricht, gewährt sie dem Leser exklusiv Einblick in ihr Inneres und ist ganz bei sich. Dadurch wird erkennbar, in welchem hohem, aber auch problematischem Maße M. ein Geschöpf ihrer Geschichte ist, hervorgebracht durch ein Geschehen, dessen Anfang die Liebe zu Jason steht. Im Ansatz verfremdend, ist diese Liebe fatales Verfallensein, eine aufwühlende Kraft, der die andere Seite, der Umschlag in Haß, bereits in nuce innewohnt. Durch die schmeichelnden Worte Jasons verführt, wird M. später Opfer seines Wortbruchs; auch hier steht das Wort im Zentrum des Geschehens. Die schlimmste von ihr provozierte Tat, der Mord an ihrem Bruder Apsyrtos, entzieht sich in ihrem Schrecken der Schrift – Schweigen kündigt sich, als Motiv des M.mythos, bereits an (Ov. epist. 12,129 f.). Indem M. ihre Geschichte erzählt, wird augenfällig, wie auf der einen Seite das Geschehen identitätsstiftend war, wie aber auf der anderen Seite mit dem Wortbruch Jasons diese Identität zerbrach.

Mit dem Eintritt des M.mythos in die dramatische Gattung gewinnt die Darstellung der Kolcherin an Prägnanz. Dem Mythos der M., der hier zumeist das Geschehen in Korinth zum Inhalt hat, fügt Euripides in seiner Dramenfassung von 431 v. Chr. mit der Kindstötung einen entscheidenden Baustein hinzu: Der Gegensatz zwischen guter, generierender und vernichtender, tödlicher Natur, beide in einer Frau konzentriert, amplifiziert die ohnehin schon aus zahlreichen Oppositionen bestehende Textur des Mythos. Fortan wird die Tötung der eigenen Kinder durch M. zum nahezu unverbrüchlichen Kern des M.mythos gehören. Nicht nur Drama der schrecklichen Tat, ist die *Médeia* des Euripides auch das Drama des Wortes. Während der Exposition ist M. nicht *in persona* auf der Bühne, sondern nur in den Berichten der Amme anwesend. M.s Gegenwart im Wort setzt sich dadurch fort, daß die Kolcherin zunächst nur mit ihren Klagen hören, nicht aber für den Zuschauer sehen ist: M. ist Stimme, Rede, Klang. Die aus M.s Munde dringenden Drohungen nimmt man in Korinth ernst und will die Fremde deswegen der Stadt verweisen. Kein Wort, so die Amme, könne M. beschwichtigen (Eur. Med. 143 ff.), die soeben ihre Kinder verflucht

hat (Eur. Med. 112–114), und im Unterschied zu Jason, der gegenüber M. sein Wort gebrochen hat, hält diese das ihre. Weil M. ■■ entschieden zu ihrem Wort steht, sind ihre Aussagen Prophezeiungen: Das Wort ist schon – perspektivisch – die Tat.

Die schwer ■■ motivierende Tötung der Kinder durch die eigene Mutter, ein Gewaltakt gegen die Natur, wird bei Euripides mit der persönlichen Freiheit begründet, die M. durch ihre Rachetaten gewinnt. Die Tat bleibt dessen ungeachtet äußerst befremdlich, ist aber von unerbittlicher Konsequenz und bildet den absoluten Höhepunkt in der Abfolge all jener Morde, die M. begeht und deren Blutspur sich durch den Mythos zieht. Freilich ist diese Tötung durch M. anders motiviert als die vorigen – wenn die Kinder sterben müssen (und dies scheint gewiß), dann nicht von fremder Hand. Mit der Handlungsführung durch Euripides beweist der Mythos der M. seine besondere Affinität zum Drama.

Exzessive Züge sind in noch verstärktem Maße der *Medea* des Seneca eigen. Bereits die ausgedehnte Bühnenpräsenz der Titelfigur und die Länge ihrer Rede-■■■■■ lassen erkennen, daß in Senecas Version des Mythos der Fokus auf M. gerichtet ist. Bereits die erste Szene zeigt die Titelfigur allein; M. ruft die Götter herbei, die Untaten zu rächen, mit denen Jason ihr die Schmach zufügte. Die beschwörende Rede läßt erkennen, welche Kraft M. und ihrem Wort eigen ist; schon jetzt, am Anfang, evoziert sie den Flammenwagen des Helios, mit dem sie zum Schluß in den Himmel aufsteigen wird, begleitet durch die Worte Jasons, daß dort, wohin sie fährt, keine Götter seien (Sen. Med. 1027). M. ist ihrer Heimat beraubt und hat all ihre Güter verloren – doch bleibt ihr, bleibt sie *Medea*: »Medea superest« (Sen. Med. 166). Die Rachetaten, mit denen sie Jason treffen will, sind dadurch motiviert, daß sie durch ihn verlor, was ihr eigen war und ihre Identität ausmachte – ihre Familie, ihre Heimat. Mit dem Vollzug der Rache gewinnt sie ihre Identität zurück. In welchem Maße dieser Identitätsverlust und Identitätsgewinn die zentrale Problematik der Figur ausmacht, ist signifikant an all jenen Stellen greifbar, ■■ denen M. sich mit dem eigenen Namen anspricht und zu ihren Taten anspricht. In ihrer Rachgier ist M. ohne jedes Maß; als sie die Hochzeitsgeschenke vergiftet, erscheint die Welt wie aus aller Ordnung geraten (Sen. Med. 751–770): Ein anderer, dunkler Kosmos ist an ihre Stelle getreten. Die Entscheidung, ihre Kinder ■■ töten, ruft aber bei M. eine Vision hervor: Die Furien, mit Fackeln aus der Tiefe aufsteigend, führen den ermordeten Absyrtos mit sich. Doch obwohl Seneca eine Rachetragödie schreibt, wird der Mord ■■ den Kindern nicht als Vergeltungstat dargestellt, sondern als Auslöschung jener Geschichte, die M. mit Jason verband. Die Mordtat befreit M. zu sich selbst.

B.1.2. Bildende Kunst

Die ant. Ikonographie M.s enthält zentral, neben dem anschaulichen und deshalb bes. dankbaren Motiv der Flucht mit dem Drachenzug, die Tötung der Kinder, das eigentliche Skandalon des M.mythos. Ein bemerkenswertes Wandbild ■■■ Pompeji stellt M. zusammen mit ihren Kindern und deren Erzieher dar, wie sie, leicht abgewandt und das Schwert in der linken Hand haltend, offenbar den Mord bereits plant. Den Blicken der übrigen Figuren ist die Waffe verborgen, so daß sie offensichtlich nicht ahnen, was passieren wird. Um so mehr ist sich der Betrachter des Bildes, in Kenntnis des Mythos, im Klaren darüber, daß M., die durch ihren sinnend geneigten Kopf noch unentschlossen wirkt, die Kinder töten wird. Deren Nacktheit sowie das kindliche Spiel wirken unschuldig; M.s Tat wird eine Idylle zerstören. Haltung und Gesichtsausdruck M.s zeigen sie nicht in der Weise als Furie, als welche sie in der Darstellung Senecas und teilweise auch bei Euripides erscheint; allein das am Bildrand plazierte Schwert macht die Gefahr deutlich, in der sich die Kinder befinden. Weniger durch die Art der Darstellung selbst als durch das hiermit verbundene Wissen des Betrachters offenbart die Szene hintergründig die Gefährdungen und die Gewalt, die ihr innewohnen.

B.2. Mittelalter

Die Darstellungen der M. im MA bilden gleich-■■■ eine Seitenlinie, denn die dramatische Tradition, in der sich M. etabliert hatte, zerbricht, und die epische verändert sich. G. Boccaccio erzählt im 13. Kapitel von *De claris mulieribus* (1362) ausführlich die Geschichte der M. als »sevisimum veteris perfidie documentum« (»wüstester Beleg für Hinterhältigkeit bei den Alten«), wobei dieser vernichtende Satz gleich am Anfang steht. Der Bericht der Untaten M.s, mit Vokabeln des Schreckens geradezu durchsetzt, endet in allgemeinen moralischen Überlegungen derart, daß grundsätzlich die Augen nicht alles sehen dürfen, da sich M. ■■ Jason (Jason und die Argonauten) durch ihre Blicke verloren hat.

In dem fragmentarisch überlieferten Text von G. Chaucer, *The Legend of Good Women* (1385), taucht auch, dem Titel zum Trotz, M. auf, allerdings in einer besonderen, ja singulären Perspektive: Chaucer sieht von M.s Zauberhaftigkeit und dem Mord an ihren Kindern völlig ab und stellt seinen Lesern (von denen anzunehmen ist, daß sie die Überlieferung kannten) eine verlassene, hier: von Jason im Stich gelassene, leidende Frau vor – M. ist hier ganz (oder: nur) Mensch. Alle Gewalt ist aus dem Mythos der M. ausgeblendet. Chronologisch Boccaccio und Chaucer nachgeordnet,

der Ausrichtung nach aber noch ma., enthält *La Cité des dames* von Christine de Pizan (1404/05) einige rühmende Bemerkungen über M., welche die Zauberkunst dieser Königin (so ausdrücklich) herausstellen. Vor allem aber entwirft die Autorin ein Bild der äußeren Erscheinung M.s: Schön und hochgewachsen soll sie gewesen sein, mächtig, königlich aussehend. Dabei versteht es sich, daß auch hier über den Kindermord kein Wort fällt.

B.3. Frühe Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die Dramen von Euripides und Seneca gilt es wieder in den Blick zu nehmen, wenn ■■ um die Gestaltung des M.mythos durch P. Corneille geht. In der Saison 1634/35 uraufgeführt, wird *Médée*, die erste Tragödie Corneilles überhaupt, von einer Zueignung (dies sei M. »in all ihrer Bosheit«) und einer kommentierenden Einleitung (»examen«) begleitet, in welcher der Autor darlegt, was er gegenüber Euripides verändert hat. Es geht bei den Neuerungen Corneilles immer darum, das Geschehen ■■ erklären, es nachvollziehbar und motiviert erscheinen zu lassen: Corneilles *Médée* ist das Drama der Begründungen und insofern typisch für das Zeitalter des Rationalismus. Damit nicht auf der Bühne die Geschichte von Jason (Jason und die Argonauten) und M. vor denjenigen erzählt werden muß, denen sie schon bekannt ist (etwa: den Korinthern, die den Chor bilden), führt Corneille die Figur des Freundes Pollux ein, der Jason und M. aus den Augen verlor und nun wieder auftaucht, die neuere Entwicklung mithin nicht kennt. Die Figuren erscheinen bei Corneille weniger als Opfer der Rache M.s als vielmehr in ihrer eigenen Verantwortung, indem z. B. Créuse (Kreusa) den Goldmantel des Helios selbst von M. erbittet. Entsprechend dem Prinzip der Begründungen hat Jason die Hand dieser Königstochter angenommen, um sich und die eigenen Kinder vor der Auslieferung ■■ den Feind zu retten. Für die männlichen Hauptfiguren ist Corneilles M.version das Drama relativer Freiheit: Créon (Kreon) geht ebenso in den Freitod wie am Ende Jason, der, nunmehr völlig vereinsamt, sich voller Reue darüber auslöscht, daß ■■ M. nicht gestraft, Créuse nicht gerächt hat.

Im Zentrum des Bestrebens Corneilles, die allem Verstehen sich widersetzenden Taten M.s und die Handlungen der übrigen Figuren nachvollziehbar und verständlich zu machen, steht, was in dieser Version des Mythos am häufigsten beschworen wird: die Liebe. Sie freilich nimmt einen besonderen Rang ein, denn ihr gegenüber ist selbst M. machtlos; das Motiv ■■■ Ovids *Heroides* wird wieder aufgenommen. Gleichwohl gehört Corneilles Tragödie ■■ den grausamsten Gestaltungen des M.mythos, denn nicht nur

Créon, Créuse und die Kinder verfallen der Rache M.s, sondern auch Jason ist ■■ Ende indirekt deren Opfer. Indem bei Corneille die Zahl der Zauberszenen vermehrt wird, zeigt sich weniger die göttliche Herkunft der M. als, kontrastierend ■■ den rational handelnden übrigen Figuren, ihre ins Maßlose gesteigerte Unmenschlichkeit.

Im Zeichen der Menschlichkeit – und, kontrastierend hierzu, der göttlichen Herkunft M.s – steht das »Trauerspiel« *Medea in Korinth* von F. M. Klinger (1786). Die aus Senecas Version des Mythos bekannte Finsternis und »Nächtlichkeit« wird bei Klinger um ■■ Vielfaches gesteigert. M.s Verletzung rührt daher, daß Jason die Göttlichkeit seiner Gattin als fremd empfindet und sich, Kreusa liebend, wieder den Menschen zuwendet. Über die Liebe hat die Kolcherin keine Macht, doch bringt sie, im Verbund mit den düsteren Gottheiten, Kreon, Kreusa und den eigenen Söhnen den Tod. Diese haben bei Klinger nicht nur stumme Rollen, sondern sind handelnde Personen des Stückes. Die menschliche, gleichsam private Komponente von Klingers M.version ist auch in dieser dramaturgischen Aufwertung der Kinder greifbar. Nicht strebt M. wie bei Seneca danach, ihre ursprüngliche Identität als Göttin wiederzuerlangen; sie wird vielmehr aus dem Kreis der Menschen ausgestoßen und begibt sich deshalb in den Bann der finsternen Gottheiten. Wenn M. nicht selbst die Rachetaten ausführt, sondern an ihrer Statt die Götter handeln, wird der für dieses Drama typische Gegensatz von Göttern und Menschen akzentuiert: Zwischen M. und Jason kann ■■ keine Beziehung mehr geben, denn zwischen Menschen und Göttern besteht – mit einem vielfach auftretenden Wort – ein »Riß«. Eine Distanz besteht auch zwischen den bisher betrachteten Texten und der M.version Klingers. Indem Klinger nicht gebundene Sprache, sondern Prosa verwendet, gewinnt er die Lizenz, das Ungeheuerliche des Geschehens mit einer in Freiheit gesetzten, den gewaltsamen Duktus der Handlung aufnehmenden Sprache in Einklang zu bringen.

B.3.2. Bildende Kunst

In der weiteren Entwicklung der Bildenden Künste wird die Bedeutung des M. motifs, wie sie in den ant. Darstellungen gegeben war, in ihrer Dichte nur zögernd wieder erreicht. Die Frühe Nz. bietet nur relativ wenige, noch dazu für die Schwerpunkte des Mythos wenig gewichtige M.bilder, darunter G. Machietti's *Medea verjüngt Edone* (1570–1573, Florenz, Palazzo Vecchio), eine im Mythos eher marginale Szene; auch C. van Loos Gemälde *Mlle Clairon als Medea und Le Kain als Jason* (um 1759, Potsdam, Neues Palais) ist mehr ein Schauspielerporträt als ■■ Beitrag zum M.mythos. P. P. Rubens' Zeichnung von M.s Flucht



Abb. 1: Charles-Antoine Coypel, Jason und Medée, Pastell, 1715. Berlin, Schloß Charlottenburg.

auf dem Drachenwagen (undatiert, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen) nimmt Darstellungen auf ant. Sarkophagen wieder auf, und Rembrandts *Hochzeit des Jason und der Creusa* (1648, Amsterdam, Rijksmuseum) ist eine Illustration zu der M. tragödie von J. Six. Eigenständige piktorale Präsenz gewinnt M. hier kaum; historische Kontinuität im Sinne einer kräftigen Traditionslinie ist nicht vorhanden.

Im frz. Rokoko gestaltet Ch.-A. Coypel den Mythos theatralisch und rückt die zentralen myth. Elemente wieder in den Vordergrund: Wie auf einer Bühne präsentiert sein Gemälde die über den wütenden Jason triumphierende M. (vgl. Abb. 1). Durch die Dynamik der Darstellung, die sich sowohl im Bildaufbau als auch in Gestik und Mimik der Figuren ausdrückt, gelingt es Coypel, die ganze Dramatik des Geschehens im Augenblick seines Höhepunktes sichtbar zu machen.

B.3.3. Musik

Bereits in den wenigen behandelten Beispielen wird erkennbar, welch hohes kreatives Potential dem M. mythos trotz seiner inhaltlich destruktiven Tendenzen innewohnt. So als wäre eine Kunst allein mit diesem Geschehen überfordert, umfassen die Bearbei-

tungen des Stoffes neben der Literatur auch die bildenden Künste und die Musik. Zur Zeit der Vorromantik und, in Deutschland, des Sturm und Drang entsteht nicht nur die M. version von Klingler, sondern auch das Melodrama *Medea* von G. Benda (1775) und die ebenfalls *Médée* betitelte Oper von L. Cherubini (1797). Als ein in jener Zeit gepflegtes Genre bietet das Melodrama – die Verbindung bzw. Abfolge von rezitiertem Wort und begleitender Musik als gleichmäßig gesprochene Oper – die Möglichkeit, die Figuren in doppelter Weise, durch das Wort und die Musik, zu charakterisieren. Da der M. mythos höchste Ansprüche an das Ausdruckspotential der Künste stellt, verspricht die Verbindung von Literatur und Musik ein besonderes Maß an Expressivität. Benda komponiert sein Melodrama auf einen Text von F. W. Gotter (1775), in dem M. der bei weitem größte Textanteil zukommt und der myth. Züge eines Monodramas trägt. Die Emotionalität der Musik bietet parallel zum Text einen Einblick in das Seelenleben und die inneren Spannungen der Figur. Dabei bewahren, im Unterschied zur Oper, die Ausdrucksmedien Text und Musik ihre jeweilige Besonderheit. Wie eine verstehende Begleitung der Figur wirkt bei Benda die Musik, in daß M.s Einsamkeit, eines ihrer prägenden Charakteristika, relativiert wird: M. gewinnt einen weiteren Ausdrucksraum, der Text findet ein Gegenüber in der Musik.

Weniger ein Gegenüber beider als eine Verbindung von Text und Musik kennzeichnet dem Genre entsprechend die Oper *Medea* von Cherubini. Als komische Oper mit verbindenden Sprechszenen angelegt, wird *Medea* seitens ihres Komponisten immer weiter der Opera seria mit ihren komponierten Rezitativen angeglichen. Statt die Oper aus einer Serie großer Arien zu entwickeln, legt Cherubini den größten Wert auf das dramatische Geschehen, das sich mit fataler Logik zum Ende hin steigert. Die Dramatik dieser Oper zeigt sich in zahlreichen Einzelaspekten – auf der Ebene der Handlung etwa darin, daß die Hochzeit zwischen Kreusa und Jason (Jason und die Argonauten) auf der Bühne stattfindet; auch die Behandlung der Tonarten im Sinne der Affektenlehre wird von Cherubini zur Steigerung der dramatischen Wirkung vielfach eingesetzt. Als für M. gegen Ende die Notwendigkeit, die Kinder zu töten, immer zwingender wird, bringt eine Häufung von ihr gewidmeten Arien die inneren Spannungen zwischen der verlassenen, sich rächenden Ehefrau und der ihre Kinder liebenden Mutter zu affektgeladenem Ausdruck.

B.4. Das 19. Jahrhundert

B.4.1. Literatur

An die epischen Versionen des M. mythos ebenso anknüpfend wie die dramatischen, stellt F. Grillparzers Trilogie *Das Goldene Vlies – Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen* (1. *Der Gastfreund*; 2. *Die Argonauten*; 3. *Medea*) von 1820 nicht nur die Vorgeschichte der Argonautensage dar, sondern auch deren wichtigste Stadien in Kolchis und Korinth. M. ist in allen drei Teilen gegenwärtig, geheimnisvoll-zeichenhafte Kleidung Bühnenwirksam eingeschlossen. Ihre Schönheit mit den roten Lippen und den hellen Wangen auf der einen, den finsternen Augen auf der anderen Seite verweist auf ihre doppelgestaltige Abstammung. Dem Zauber und der Nacht zugeordnet, erkennt M. die Zeichen des Himmels, die darauf hinweisen, daß Phryxus, der Grieche, dem man in Kolchos das Goldene Vlies stahl, gerächt werden wird. Wann immer M. beim Dienst den Göttern gezeigt wird, ist sie, dem Erbe der Mutter entsprechend, den dunklen Mächten zugeordnet, und selbst ihre Liebe zu Jason (Jason und die Argonauten), der sie, bezeichnend, als »doppeldeutiges Geschöpf« titulierte, ruft Todesvisionen hervor.

Wie bereits ansatzweise in den ant. Versionen bei Pindar, Ovid und Apollonios Rhodios ist auch hier die Darstellung M.s als Verliebter ein Psychogramm der Leidenschaft. In ihrer Doppelnatur begegnet M., die düstere Zauberin, der Liebesflamme, die der »lichten« Seite ihrer Natur entspricht. Doch M. ist zu sehr dem Zauber und den dunklen Mächten verhaftet, als daß sie, im zivilisierten Korinth angekommen, hier zu Hause sein könnte. Die Spannung von Kultur und Barbarei tritt v. a. im dritten Teil der Trilogie, *Medea* betitelt, zutage. Kreusas Versuche, M. das Spielen der Lyra beizubringen, scheitern: wütend zerbricht M. das Instrument. Diese signifikante Szene zeigt im Kontext der dichten Zeichenstruktur des Textes die unüberbrückbare Kluft, den »Riß« zwischen Natur und Zivilisation. Im Wechselspiel von Dunkel (Barbarei) und Licht (Kultur) gewinnt schließlich, dem Gang des Mythos entsprechend, das Dunkel die Oberhand. Jasons Bemühen, die Kinder bei sich zu behalten, zeigt den Kampf der Zivilisation mit der Barbarei und läßt eine Identitätskrise erkennen, mit der die Figur des Jason, ähnlich wie schon bei Corneille, gegenüber der gleichwohl noch das Geschehen beherrschenden M. eine Aufwertung erfährt. Allein das für die Trilogie titelgebende Goldene Vlies geht unversehrt einem Geschehen hervor, das am Ende zu der Einsicht führt, der Erde Glück sei ein Schatten, der Erde Ruhm nur ein Traum.

B.4.2. Bildende Kunst

E. Delacroix beschäftigte sich über lange Zeit mit dem Motiv der M. Seine *Médée furieuse* (vgl. Abb. 2) stellt M. kurz vor dem Mord an ihren Kindern dar. Eine Höhle scheint sie ebenso zu schützen wie zu isolieren – sie ist der freien Natur gleichsam wie ihrem Schicksal ausgeliefert. Ein Schatten fällt über die obere Hälfte ihres Gesichts, das mit dramatischem Ausdruck auf den Höhlenausgang gerichtet ist, während sie die zappelnden Kinder an sich preßt. Delacroix zeigt den Mythos in seiner ganzen Ambivalenz: M. ist sowohl Täterin als auch Opfer. In ihrer Isolation erscheint die Untat zugleich als heroische Selbstbehauptung, ihre Geste ähnelt zudem der einer Mutter, die ihre Kinder verteidigt. Die Leistung des Gemäldes besteht darin, die Figur der M. in eben diesem Spannungsverhältnis zu halten.

In seinem an Delacroix' Gemälde angelehnten Aquarell (*Médée*, 1879–1882, Zürich, Kunsthaus) radikalisiert P. Cézanne das Sujet. Die klassizistische Perspektive der *Médée furieuse* weicht einem Verfahren, das die Brutalität des Geschehens in der Physis der Figuren sichtbar macht. Der Blick der M., immer noch durch den Schatten der Höhle verdunkelt, ist ungleich



Abb. 2: Eugène Delacroix, Médée furieuse, Öl auf Leinwand, 1862. Paris, Louvre.

starrer als bei ihrem Vorbild. Das Rot ihres Kleides könnte auch das Blut ihrer Kinder sein, während die Körper durch die stark betonten Schatten und Konturen wie zerstückelt wirken. Der Dolch, der bei Delacroix noch hätte als Verteidigung interpretiert werden können, ist durch starke Verkürzung deutlich auf die Kinder gerichtet. Das stilistische Verfahren ermöglicht es Cézanne, den Impuls Delacroix' nicht aufzunehmen, sondern das gewaltsame Moment des Mythos noch eindrücklicher zutage treten zu lassen.

Während die M.-version Grillparzers (s.o. B.4.1.) noch die gesamte Geschichte zu umfassen sucht und in der dramatischen Darstellung auch epische Züge erkennen läßt (ganz im Sinne eines historischen Panoramas), wird Geschichte in einem anderen Sinne von A. Feuerbachs Darstellungen der M. reflektiert. Dem Gemälde *Medea mit dem Dolche* von 1871 (Mannheim, Städtische Kunsthalle) folgt 1873 *Medea an der Urne* (Wien, Kunsthistorisches Museum), dessen Motiv Feuerbach, das Entsetzen formulierend, folgendermaßen kommentiert: »Eine schlafende Medea, hoffentlich die letzte, deren grausiger Traum sich auf der Urne spiegelt.« Tatsächlich stellt die Urne an M.s Seite jene Tat dar, von der man nicht weiß, ob sie schon geschehen ist und erinnert wird oder noch nicht vollzogen ist und imaginiert wird. Die Tat hat sich von der Figur entfernt und ist zum Bild geworden. Eine solche Interpretation des M.mythos basiert auf einer langen Geschichte der Darstellungen des Geschehens, mithin auf Kenntnis der Geschichte der Künste, denn anders wäre dieses Bild nicht interpretierbar. Während in dem ant. Fresko aus Pompeji die Figuren unmittelbar abgebildet sind und die Tötungsszene bevorsteht, hat Feuerbach das Geschehen zu einem »Bild im Bild« verdichtet. Auf einer Urne dargestellt, steht die Szene sinnbildlich für zahlreiche andere Versionen und evokiert weniger M. und ihre Tat als vielmehr eine Objekt gewordene und in diesem Sinne »objektivierte« Tradition. Klassizistisch angelegt durch die Haltung des Kopfes und allem den Faltenwurf im Gewand, gewährt das Gemälde gleichwohl den Blick in einen Innenraum, der, als Erinnerung oder Imagination, auf das Reflexionspotential der Moderne verweist.

Wie die Figur der *fatale* findet auch M. um die Jahrhundertwende schließlich Eingang in die Populärkultur. A. Muchas Plakat für C. Mendès' Stück *Medée* (Sarah Bernhardt in der Rolle der M., 1898) präsentiert die »göttliche« Bernhardt mit starrem Blick und blutigem Dolch als Ikone des Fin de siècle, in ikonographischer Analogie etwa zu Salomé oder Elektra. Zwar soll der Verweis auf M. der Darstellung mythische Tiefe verleihen, doch der Mythos selbst ist kaum mehr zu erkennen. So erinnert die M. zu Füßen liegende Figur nur noch entfernt den Kindsmord, die eigentliche Geschichte ist marginal geworden.

B.5. Das 20. Jahrhundert

B.5.1. Literatur

Die dem M.mythos inhärente Gewalt – im Sinne der verübten Gräueltaten, aber auch im Sinne der Sprachgewalt seiner Darstellungen – bildet eine Herausforderung, die bes. von avantgardistisch und innovativ orientierten Autoren aufgenommen und weitergeführt wird. H. H. Jahnn hat den Mythos M. gleich dreimal gestaltet: zunächst als Prosafassung von 1924, dann 1926 in einer Versfassung, bevor er, kurz vor seinem Tod 1959, eine Überarbeitung der Fassung von 1926 vornahm. *Medea – Tragödie* lautet lapidar der Titel, und tatsächlich sind darin die tragischen Elemente des Stoffes noch akzentuiert und vermehrt. M. ist bei Jahnn nicht nur Barbarin, sondern auch von schwarzer Hautfarbe, daß die Feindschaft ihr gegenüber auch als Rassismus ausgewiesen ist. Durch ihre Zauberkraft, die Jahnn bes. betont, hat sie Jason (»Jason und die Argonauten«) die ewige Jugend verliehen, ist selbst aber gealtert. Der daraus entstehende Konflikt der Ehepartner trägt sexuelle Züge und konfrontiert wiederholt das Alter M.s, das drastisch geschildert wird, mit der Jugend Jasons. Dessen mehrfach geäußerte Bitte, ihn sterben zu lassen, weist M. jedes Mal ab. So wie M. von schwarzer Hautfarbe ist, hat ihr Geist sich verfinstert: Bei Jahnn ist M. eine melancholische Figur, deren Leben ganz im Zeichen des Verlustes steht.

Dem Stück ist insgesamt eine barbarisch, elementar und animalisch anmutende Brutalität eingeschrieben, die z. B. die Schilderung von Kreusas Ende in ihrer Grausamkeit gleichsam auskostet und auch M. Worte in den Mund legt, die das Potential der Sprache im Zuge der Gewaltdarstellung an seine Grenzen führen; der Text ist stilistisch so extrem wie seine Protagonistin in ihren Handlungen. Immer wieder werden Szenen thematisiert, die äußerstes Leiden als äußerste Gewalt erscheinen lassen: So ist das Ende Kreusas Morder und Verwesung. Doch in dem für den M.stoff entscheidenden Motiv, der Tötung der Kinder, wird die Brutalität transzendiert: Indem sie ihre Söhne tötet, nimmt sie ihnen den sterblichen Anteil, der ihnen von Vaters Seite zuwuchs. Erst jetzt, im Tod, haben sie ihr göttlichen Ursprung realisiert, triumphiert die Liebe und nicht die »Brunst«. Damit ist die animalische Seite des Stückes, die sich in dem häufigen Hinweis auf Tiere und Tierisches findet, ebenso überwunden wie die Gewalt, welche die Handlung durchzog. Als M. mit den Leichen ihrer Kinder auf dem traditionellen Sonnenwagen Korinth verläßt, wird es dunkel: Die schwarze Gestalt M.s nimmt alles Licht mit sich fort und findet damit ihre Göttlichkeit wieder.

An Sprachgewalt nur den ant. Quellen vergleichbar, besteht die *Medea* von R. Jeffers (1946), im Unter-

titel ausdrücklich auf Euripides bezogen, aus einem Hymnus auf die Natur in ihrer Doppelfunktion des Hervorbringens und des Vernichtens. Gegenüber M., die dieses Naturprinzip verkörpert, erscheinen alle anderen Figuren als blaß, als bloße Stichwortgeber für diese eine zentrale Gestalt. In der Handlung eine Euripidesadaptation, ist Jeffers' *Medea* poetologisch auf jene Naturkräfte ausgerichtet, die in der Sprachgewalt des Stückes ihren Niederschlag finden. Als Barbarin, aber auch als Frau ist M. nah an der Natur und teilt deren moralische Indifferenz. Über die bekannte Handlung schiebt sich eine andere Ebene des Geschehens, die dem Stück ein umgreifendes Konzept verleiht: die zahlreichen Sentenzen sowie der Aufweis einer Zeichenhaftigkeit an zentraler Stelle (als zu Beginn des zweiten Aktes »das Antlitz der Natur [...] ganz entstellt [...] ist von Zeichen«) weisen auf eine Botschaft jenseits des Geschehens hin, die als eine doppelte, gleichsam offene erscheint: Entweder wird auch das Stück selbst und mit ihm die Kunst in jene Amoralität einbezogen, für die symbolisch die zahlreichen Naturreminiszenzen stehen, oder der M.mythos steht, ähnlich wie bei Seneca, für einen Schrecken, den mit den Mitteln des Tragischen abzuwehren bzw. zu sublimieren gilt. Gemessen an der Entstehungszeit – unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg – und auf dem Hintergrund der hiermit verbundenen Sinnkrise scheint die erste Deutung schlüssiger sein, zumal die Gewalt des Stoffes bei Jeffers jene Sprachkraft hervorruft, vor der die Handlung in ihrer Bedeutung zurücktritt und als Auslöser und Impuls einer Wortgewalt fungiert, die nun wiederum an Euripides und das »Drama des Wortes« gemahnt.

Autoren der Moderne greifen wohl deshalb oft auf die euripideische Fassung des M.mythos zurück, weil von der Wortbezogenheit dieses Textes eine Herausforderung die Sprache ausgeht. Auch M. Braun, dessen *Medea – Tragödie nach Euripides* 1958 erschien, schenkt der Sprache besondere Aufmerksamkeit. Bei Braun ist M. ihrer Göttlichkeit und Zauberkraft weitgehend entkleidet – das Motiv der tödlichen Geschenke an Glauke bleibt als unverzichtbarer Bestandteil des Mythos erhalten. Brauns Fassung interpretiert den M.mythos in einer Weise, die dessen archaisch-ursprüngliches Moment bes. betont. Barbarei und Kultur, Animalisches und Menschliches, Natur und Zivilisation treten miteinander in Konflikt. M. erscheint dabei vor allem als eine Figur, von welcher die Zerstörung der Kultur ausgeht: Als sie Glauke und Kreon getötet hat, bricht sogleich in Korinth ein Bürgerkrieg aus. Die Stadt als Ort der Kultur ist durch die Wildheit M.s gefährdet, und die ungezähmte wie unbezähmbare Natur der Kolcherin kann nur Unheil bedeuten. Die bei Euripides anzutreffende Betonung des Sprechens und der Worte wird bei Braun durch

teilweise sinnlose Reden der Protagonistin pervertiert, und M., die schon damit ihren Identitätsverlust andeutet, ist, über die Nichtigkeit der Kultur spottend, im Ansatz eine nihilistische Figur. Die Verbindung von Kultur und Barbarei in einem Korinth, das noch M. beherbergt, wird bei Braun jener Relation vergleichbar, in der die Barbarei des Nationalsozialismus die Kultur vernichtete und die Städte Deutschlands durch die Bombardierungen zerstört wurden. Allein »die nackte Erde«, nur mit Jason und M. bevölkert, ist M.s Ideal, eine bis auf diese beiden menschenleere Welt. M. erscheint als Zerstörerin der Zivilisation(en): Sie hat eine ganze Kultur getötet.

Als J. Anouilh 1946 seine Version des M.stoffes vorlegt, gewinnt der Karren, vor dem M. und ihre Amme eingangs kauern und der vor den Toren Korinths ihre Behausung ist, die Konnotation von Flüchtlingsland. Die unmittelbare Erfahrung des Ausgestoßenseins hat M. so weit verändert, daß diese die Erinnerung an die Zeit in Kolchis sowie auch das Sprechen darüber heftig zurückweist – auf der Vergangenheit liegt ein Redetabu. Obwohl eng an die Handlung bei Euripides angelehnt, steht die M. Anouilhs im Zeichen jener Identitätskrise, für deren Gestaltung über viele Jahrhunderte die Version Senecas den Referenzpunkt bildete. Schon am Anfang des Stückes hat M. die Verfremdungen, die ihr durch Jason zugefügt wurden, abgeschüttelt und ist wieder M. Ihre Erfahrung einer elementaren Verstümmelung – im Hinblick auf den Verlust vieler Jahre ihres Lebens – führt zu einer Selbstbeschimpfung als »Weib« und damit zur Einsicht in die Verwundungen der Geschlechterbeziehung. Ihre zentrale Auseinandersetzung mit Jason in einem ausführlichen, geradezu ausufernden Dialog stellt den Gedanken einer Welt ohne den jeweils anderen in den Mittelpunkt – im Wissen darum, daß die Welt gleichwohl Jason und M. umschließt. Wenn M. überzeugt ist, das Gespräch Jasons mit ihr ende erst mit ihrem Tod, gilt diese Gewißheit auch umgekehrt. Wie Corneille Jason einen Rest von Freiheit zugestand und ihn im Selbstmord enden ließ, nimmt sich bei Anouilh M. Ende das Leben: In der Synopse ist das Schicksal beider, die einander fremd sind und mit soviel Haß begegnen, analog. Mit ihrem Tod wird die Titelfigur in einer an Seneca gemahnenden Formulierung »Medea für immer«. Am Ende geht in einem Dialog der Amme mit dem Wächter um das einfache Leben und die Ernte der Felder: zum Zeichen dafür, daß der Lauf der Natur nicht aufzuhalten ist.

1996 veröffentlicht Ch. Wolf einen Roman mit dem Titel *Medea. Stimmen*. Der Text besteht aus elf monologartigen, jeweils einer »sprechenden« Person zugeordneten Kapiteln und ruft durch seine unbedingte Bezogenheit auf die Sprache jene früheren Versionen des Mythos auf, die ebenfalls dem Wort, ge-

sprochen oder gesungen, poetologisch die Vorrangstellung einräumten: Die M.version von Pindar klingt ebenso an wie die Tragödie des Euripides oder die sprachgewaltigen Darstellungen von F.M. Klinger oder H.H. Jahn. Der Bezug auf die Stimme läßt den Mythos als Rede wiedererstehen, die erzählte Geschichte wird von den Sprechenden Personen – darunter M., Jason, Glauke – aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und auf diese Weise wie in einer Serie von Spiegeln gebrochen. Dabei geht Wolf auf die ältesten Überlieferungen zurück, so daß die Tötung der Kinder nicht von M., sondern von den Korinthern vollzogen wird – aus Rache dafür, daß M., wie die Fama will, ein Erdbeben und eine Pestepidemie über die Stadt gebracht haben soll. Immer wieder erscheint M. als Barbarin, kontinuierlich wird ihr fälschlicherweise nachgesagt, sie habe getötet, doch wurden Apsyrtos und die korinthische Königstochter Iphinoe umgebracht, weil ihnen die Rolle des Stellvertreterkönigs bzw. der Stellvertreterkönigin zugewachsen war, um deretwillen die amtierenden Herrscher hätten entthront werden müssen. M. weiß um diese politischen Morde und ist deshalb gefürchtet – Wissen kann die Wissenden gefährden. Die Parallelität dieser Ereignisse – in Kolchis und Korinth – lenkt auf den zentralen Gedanken hin, der dem Text Wolfs zugrunde liegt: Die Barbarei ist nicht auf die »fremden« Völker und Gegenden beschränkt, sondern wirkt in die zivilisierte Welt, hier: Korinth, hinein, deren »Kultur« als fragil entlarvend. Dicht, Wolf, liege »das blutrünstige Innere unter der gezähmten Außenschicht«: Aus Rache an Medea töten die Korinther deren Kinder. Damit ist M. in dieser Version des Mythos aller Schuld entoben, die vielmehr dem jeweiligen Volk – dem Kulturvolk der Griechen oder den barbarischen Kolchern – zufällt. Indem sich der Haß der Korinther auf M. richtet, wird diese zum Sündenbock.

Wolfs Roman ist ein archaisierender Text mit einer ebenso archaischen Thematik. Gelangen der poetischen Intention nach die Stimmen (noch) nicht zur Schriftlichkeit (die hier als sekundär, als bloßes Aufzeichnungssystem erscheinen will), führt auch die Handlung zurück in barbarische Urzeiten mit ihren Menschenopfern. Wenn die Einleitung zum Roman-text die Zeitentiefe beschwört und zugleich vermerkt, daß die »Alten« »leichthin« zu »Neuen« überwechseln, wird im Sinne der mythentragenden Opposition die Spanne zwischen »früher« und »jetzt« verringert: Wenn uns die Stimmen aus der Vorzeit erreichen, ist diese unsere Zeit geworden. Opfer um des Machterhalts willen sind weder auf die »Alten« beschränkt, noch gab es Sündenböcke nur damals. So kennt der Text, vermeintlich Vergangenes darstellend, nur eine Zeit: die sich perpetuierende Gegenwart, in der diese Stimmen erklingen, denn während die Literatur Texte konser-

viert, sind gesprochene Texte nur im Augenblick des Sprechens gegenwärtig, um sogleich wieder zu verstummen. Bei Wolf ist der M.mythos Rede, aber zugleich auch Literatur. Insofern verlangt der Text, der auf die Stimmen ausgerichtet war, nach einer Umsetzung in Musik, damit das gedruckte Wort wieder Klang wird.

Nach *Medea. Stimmen* erstellte Ch. Wolf ein Libretto, das G. Katzer 2001 in Musik setzte. Der Titel *Medea in Korinth. Oratorische Szenen* evokiert eine Gattung, welche für die Darstellung M.s, die sonst hauptsächlich der Oper oblag, als kaum geeignet erscheint, verlangt doch der Stoff nicht nur nach der Bühne, sondern auch nach dramatischer Spannung. Durch die gewählte Gattung des Oratoriums indes kann die Stimme, deklamatorisch und weniger gesanglich angelegt, im Spektrum ihrer Variationen dargestellt kommen, vom Flüstern über das Sprechen und das Rezitativ bis hin zum Gesang. Während im Roman die Figuren einzeln und nacheinander Wort kammern, werden sie in der Partitur miteinander konfrontiert, singen gleichzeitig, gehen aufeinander ein oder geraten, häufiger, in Widerspruch zueinander. Auch fügt die Librettoversion den Figuren Chöre hinzu, die das Volk von Korinth repräsentieren. In ihrer deklamatorischen Anlage und bes. durch die Instrumentierung, die auf hohe Streicher verzichtet und vor allem Schlag- und Blasinstrumente einsetzt, gewinnt die Komposition von Katzer archaische Züge und scheint eine Zeit heraufzubeschwören, in der Sprechen und Singen, Klang und Geräusch noch nicht getrennt waren.

Wenn dem M.mythos eingangs die Besonderheit attestiert wurde, nicht nur ein Geschehen aus der Vorzeit zu berichten, sondern auch auf das Medium selbst, die Sprache und das Wort, zu reflektieren, gewinnt diese spezifische Qualität Kontur v. a. im Kontext der neuesten Versionen des Mythos. M., der Mythos des Wortes, das gegeben und gebrochen wird, umfaßt mit diesem Motiv auch jene metapoetische Reflexion, die typisch ist für den Umgang der Moderne mit ihrem Medium »Sprache«. Das Drama *Manhattan Medea* von D. Loher (1998) signalisiert schon im Titel den Transfer des Mythos in die Neue Welt. Nicht mehr bei einem König liegt die Macht, sondern bei einem Unternehmer, dessen Reichtum Jason nutzen will, um sich und seiner Familie, die nach Europa einwanderte, durch die Verbindung mit dessen Tochter Claire ein besseres Leben zu ermöglichen. In Loher's Version fehlen dem M.mythos all jene Elemente, die auf die Transzendenz verweisen: M. ist nicht zauberkundig, Götter gibt es nicht. Obwohl die wichtigsten Motive erhalten bleiben – die Tötung Claires mit einem vergifteten Kleid, die Tötung des (hier einzigen) Kindes –, ist *Manhattan Medea* weniger eine Version des Mythos als vielmehr

ein Spiel mit dessen Elementen. Weniger die politische Macht wie in den ant. Versionen als vielmehr das moderne Machtmittel Geld steht im Zentrum von Jasons Streben; immer wieder wird deutlich, daß die armen Einwanderer in der Welt des Kapitalismus die Benachteiligten sind. Indem der ant. Mythos in die Neue Welt transponiert und seiner transzendenten Elemente entkleidet wird, gewinnt er Verbindlichkeit, denn ohne die »historischen« Spuren wie Götter, Zaubermacht und Herrschertum vergrößert sich der Kreis der von ihm Betroffenen: Allen Heimatlosen, Betrogenen, Enttäuschten bietet er ein Paradigma. Der myth. Rede und der Geschichte der Vorzeit setzt Loher die moderne Szenerie New Yorks und die von Schweigen durchsetzten Dialoge der Figuren entgegen. Wäre nicht auch dieses Stück von Szenen des Todes geprägt (darunter die Tötung seiner Mutter durch Jason), könnte es als ein postmodernes Spiel mit den Elementen des Mythos gelten, in dem auch das Wort, zumal das entscheidende, »Liebe«, wie bei Corneille seine Bedeutung behauptet. Doch die Verweisungsfunktionen der Elemente dieses Textes, die engen Verknüpfungen zwischen den alten und den neuen Motiven transformieren den Text in ein System der Entsprechungen, das einer musikalischen Partitur ähnlicher ist als einem literarischen Diskurs.

Medeamaterial nennt H. Müller (1982) eine Szene, in der, umrahmt von kurzen Einlassungen anderer Sprecher, M. die zentrale Rolle mit dem weitaus größten Textanteil innehat. Im Kern Monolog, Monodrama, besteht der Text hauptsächlich aus jenen Gedanken M.s, die den gesamten Mythos umfassen und damit letztlich auf die Protagonistin reduzieren. Der delirierende Diskurs, in dem sie Gewalt über die eigene Geschichte gewinnt, führt für M., ganz ähnlich wie bei Seneca oder Wolf, ihre Identität durch die Sprache, die Stimme, herbei – beides ist ihr so weit eigen, daß sie am Ende, als Jason ihren Namen nennt, den Ehemann nicht einmal wiedererkennt. Nur in äußerster Distanz gegenüber Jason und einem Zeitpunkt, als die Geschichte, der Mythos, schließt, ist M. sie selbst.

Unter dem Titel *Medeamaterial* wurde 1992 in Brüssel eine szenische Komposition von P. Dusapin uraufgeführt, die dem Text von H. Müller folgt. Freilich weicht das Werk, obwohl es texttreu ist, in einer Hinsicht von der Vorlage ab: Was bei Müller M.s Text war, wird von Dusapin nicht nur der Protagonistin, sondern auch weiteren Stimmen, gesprochenen und gesungenen, zugeteilt. Auf diese Weise erzählt M. nicht souverän ihre Geschichte, sondern ruft Stimmen hervor, die sich ihrem Zugriff entziehen. Indem sie die Kontrolle über ihre Geschichte teilweise abgibt, entfällt ihr auch der eigene Mythos, fällt die Figur in die Anonymität zurück. Es paßt diesem Befund,

daß die Komposition nicht dynamisch im Sinne einer Entwicklung in der Zeit angelegt ist, sondern synchron und statisch im Raum. Diese Geschichte wird nicht erzählt, sondern ist schon geschehen, M. ist nicht in ihr handelnd, sondern durch sie hervorgebracht. Der M.mythos ist ein Bild in Musik. Unpräzise wirkt der Titel: Das hier zusammengeführte »Material über M.« materialisiert sogar die Titelfigur und macht sie zu einem Muster im Klangteppich.

B.5.2. Film

Mit Maria Callas in der Titelrolle realisierte P. Pasolini 1969 nach eigenem Drehbuch den Film *Medea*. Dieses Werk ist insofern – und in Übereinstimmung mit den selbstreferentiellen Zügen des M.mythos – eine Reflexion auf den Mythos, als eingangs von einem »Kentauren eine eigenwillige, auf den ersten Blick im modernen Film anachronistisch anmutende Interferenz von Mythos und Realität behauptet wird. Ebenso befremdlich wirken zunächst die archaischen Rituale und die »unmoderne« Kameratechnik des Regisseurs, die allerdings nur vordergründig den zentralen Gegensatz von Barbarei und Kultur darstellen. So ist das Menschenopfer der Kolcher vor allem auf einer mythogr. Ebene zu lesen, in der christl. Symboliken mit ethnologischen Ansätzen (Eliade, Frazer) überblendet werden und der modernen Welt ein für ihr Verständnis fremdartiges Gemeinschaftswesen vor Augen führen. Gerade in der hochgradig inszenierten (und damit medial vermittelten) Brutalität des Opferrituals gelingt Pasolini, das M.mythologem in seiner Funktion als solidaritätsstiftende Hierophanie neu zu perspektivieren. Im modernen Medium des Films arrangiert Pasolini geometrische Koordinaten des Bildkaders, welche die archaischen Rituale und Fabelzitate (Goldenes Vlies, Jason und die Argonauten, Glaukes Feuertod) als myth. Analogon fiktiv überformen und damit ipso facto ihren topologischen und chronologischen Kontexten herauslösen.

B.5.3. Bildende Kunst

In den Bildenden Künsten hat M. kaum – und wenn überhaupt, erst relativ spät – jene Bedeutung erreicht, die ihr in Musik und Literatur bereits zugewachsen war. Medial betrachtet, erlaubt der Zeitverlauf von Musik und Literatur die im Vergleich zur Malerei angemessenere Darstellung jener grausamen Geschichte, jenes menschenfeindlichen Mythos. Erst die Kunst des späten 19. Jh. bzw. des Fin-de-siècle nimmt sich in einem nunmehr ausgedehnten innerkünstlerischen Dialog dieser Figur an. Wenn F. Picabia 1929 M. darstellt (Paris, Collection Weinberg), ist dies bereits die Spätform einer Tradition, freilich auch

ein neuer, in der klassischen Moderne gesetzter Akzent. Die gestalterischen Mittel betreffend – unter besonderem Einsatz der Linie – wirkt diese M. auf eigenartige Weise elementar, obwohl das Bild in seinen motivischen Inhalten vielfältig ist. Tierköpfe (zwei Vögel, ein Schaf – oder ein Ziegenbock als Hinweis auf die M.s Rolle als »Sündenbock«?), mehrere menschliche Gesichter, wohl jenes der M. multiplizierend, Körperteile (Augen, eine Hand – jene, die den Dolch führte?), Schlangen als Symbole des Zaubers, aber arabeskenhaft schmückend eingesetzt: All dies signalisiert, daß »Medea« sich längst diversifiziert und in eine Vielzahl von Facetten aufgelöst hat. M., die selbst Ordnungen zerstörte, wird hier jenseits aller Ordnungen – etwa der Anordnungen der Bildteile, der Perspektive, der Einheit des Motivs – gestaltet, wobei von einer »Gestalt« kaum noch die Rede sein kann. Das Bild stellt nicht eigentlich M. als Figur, als handelnde Person dar, sondern reflektiert deren Mythos in der Vielzahl seiner Lesarten.

Die vielen Gesichter der M., so wie sie in Picabias Darstellung auftauchen, garantieren nicht nur facettenreiche, durch die Geschichte der Künste alimentierte Präsenz der M., sondern auch, im Modus des Möglichen, deren Zukunft.

→ Iason und die Argonauten; Kirke

Forschungsliteratur

- [1] J.J. CLAUS (Hrsg.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, 1997 [2] L. CORTI, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, 1998 [3] H.A. GLASER, *Medea: Frauenehre, Kindsmord, Emanzipation*, 2001 [4] A. KÄMMERER (Hrsg.), *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, 1998 [5] E. KEPETZIS, *Medea in der bildenden Kunst* ■■■■ Mittelalter ■■■■ Neuzeit: »So im Herzen bedrängt erglühte verderbliche Liebe«, 1997 [6] M. LUSERKE-JAQUI, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, 2002 [7] L. LÜTKEHAUS, *Mythos Medea*, 2001 [8] A. OSTER, *Moderne Mythographien und die Krise der Zivilisation – Pier Paolo Pasolinis »Medea«*, in: ZÄK 21/2, 2006, 239–268 [9] E. SCHUMACHER, *Medea – Frau im Elend: eine mythische Figur behält durch Jahrtausende ihre tödliche Lebenskraft; ein Essay*, in: *Maske und Kothurn* 40/1, 1998, 7–34 [10] I. STEPHAN, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, 2006 [11] R. SVANDRLIK, *La scrittura di Medea*, in: R. Svandriik (Hrsg.), *Il riso di Ondina: immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, 1992, 117–132 [12] A. WINKLER, *Medea-Libretti: eine stoffgeschichtliche Untersuchung in Kompositionen von Cavalli bis Liebermann*, 2001.

Angelika Corbineau-Hoffmann (Leipzig)

Medusa s. Gorgo

Midas

(Μίδαα, lat. Midas)

A. Mythos und antike Überlieferung

A.1. Literatur, Philosophie, Historiographie

Der M.mythos, in dessen Zentrum der (zumal durch den mächtigen kleinasiatischen Herrscher M. ■■■■ Gordion aus dem 8. Jh. v. Chr.) durchaus historisch inspirierte [10] myth. Phrygierkönig M. steht, ist durch seine Duplizität gekennzeichnet, die in der *narratio princeps* im 11. Buch der *Metamorphosen* Ovids angelegt ist (Ov. met. 11,85–193). In dieser wirkmächtigsten, für die Rezeption nahezu kanonischen Fassung ranken sich zwei Fabeln um M.: (1) Weil M. den trunkenen und orientierungslosen Silen (7Silen, Satyr), 7Dionysos' Ziehvater, gastfreundlich aufgenommen hat, stellt der Gott ihm einen Wunsch frei. M. erbittet die Gabe, alles in Gold ■■■■ verwandeln, was er anfaßt; Ovid nennt dieses Vermögen »vis aurea« (Ov. met. 11,142), »goldene bzw. vergoldende Kraft«. Zu spät merkt M., daß ■■■■ zu verhungern droht, weil buchstäblich alles zu Metall wird, auch die Nahrung. Dionysos erhört M.' Flehen und befreit ihn von der verhängnisvollen Gabe. Sie geht auf den Fluß Pactolos über, in dessen Quelle sich M. auf göttliches Geheiß reinwäscht. (2) Fortan verabscheut der König allen Reichtum, zieht sich in die Natur zurück und schließt sich 7Pans Gefolge an. Als der Herdengott 7Apollon zum musikalischen Wettstreit herausfordert, spricht M. – ■■■■ Loyalität und ästhetischem Unvermögen – Pans Syrinx den Sieg über das Saitenspiel Apollons zu, ohne um sein Urteil gebeten worden zu sein (in einer Alternativfassung in Hyg. fab. 191 geht ■■■■ um den Wettkampf Apollons mit 7Marsyas). Apollon verleiht M. zur Strafe Eselsohren. Dieser trägt ■■■■ Scham fortan eine Tiara, um seine Mißbildung zu verbergen. Es gibt ■■■■ einen Mitwisser: den Barbier, der, zum Stillschweigen verpflichtet, das Geheimnis jedoch nicht für sich zu behalten vermag, sondern sich einem Erdloch anvertraut, um das Geheimnis in ihm zu »verscharren«. Aus dem Loch sprießt ein Schilfhain, der M.' Geheimnis letztendlich doch offenbart: Vom Wind bewegt, raunen die Schilfrohre die denunzierenden Worte, und alle Welt erfährt von des Königs Eselsohren.

Die Geschichten von »Midas aureus« (Ov. met. 11,85–145, dem »goldenen M.«) und »Midas auritus« (dem »langohrigen M.«), ■■■■ F. Bömers Kennzeichnung [1. 263. 275] für die M.episoden der *Metamorphosen* (Ov. met. 11,146–193), sind ■■■■ einen dritten, reli-

gionswissenschaftlich und philosophiegeschichtlich fruchtbaren Traditionsstrang zu ergänzen, der in der früheren ant. Literatur gründet – nämlich in der griech. Historiographie (Hdt. 8,138; Xen. an. 1,2; Theop. FGrHist 115 F 75) – und bei Ovid nur mehr andeutungsweise erkennbar ist: die Begegnung zwischen M. und dem Silen, in dem M., selbst Schüler des 7Orpheus und Adept seiner Mysterien (Ov. met. 11,92–93), den »der Weihen vertrauten Genossen« (Ov. met. 11,94) erkennt und ehrt. Diese Episode hat Aristoteles im (verlorenen) Frühdialog *Eudemos* geschildert und ihr nachhaltige philosophische Implikationen verliehen, die das monolithische Bild vom »doppelten Toren: der (post)ovidischen Tradition relativieren [11.108–118]. Im Zitat Plutarchs überliefert (Plut. cons. ad Apoll. 27 = Plut. mor. 115b–e), bringt die Offenbarung der Weisheit des Silen an M. die Philosophie des griech. Pessimismus auf ihre klassische Formel: Auf M.' drängende Frage, ■■■■ für den Menschen das Beste und Erstrebenswerteste sei, habe der gefangene Silen widerwillig geantwortet, es sei das größte (und der menschlichen Spezies notwendig unerreichbare) Glück, niemals geboren ■■■■ sein, das zweitgrößte aber, möglichst bald zu sterben (so auch Cic. Tusc. 1,114). Daß nach dem Ermessen der Gottheit der Tod dem menschlichen Leben vorzuziehen sei, ist die wenig ersprißliche Weisheit des Silen, derer M. teilhaftig wird und die er dem Menschengeschlecht einträgt – in F. Nietzsches dialektischer Lektüre geradezu die »Urszene« für die Geburt der »apollinischen Culture«, die der Negativität der »Philosophie des Waldgottes« die »glänzende Traumgeburt« der Olympischen Götter, den schönen Schein der Kunst und den »homerischen« Menschen entgegensetzen mußte, um »Noth« und Aporie menschlicher Existenz erträglich zu machen [14].

Als exemplarische Verkörperung von Reichtum wird M. – Jahrhunderte vor Ovid – in der griech. Literatur zitiert, vom spartanischen Elegiker Tyrtaios (9,6) Mitte des 7. Jh. über die Autoren der klassischen (Aristoph. Plut. 287; Plat. rep. 3,408b; Plat. leg. 2,660e; Aristot. pol. 1257b) bis in hellenistische Zeit. M.' Beziehung zum Kybelekult ist ebenso Gegenstand literarischer Reminiszenzen (Diod. 3,59,8; Hyg. fab. 191) wie ihm zugeschriebene Erfindungen. Aus der »chaotischen Masse der verschiedenartigsten Traditionen«, die sich zum »bunten Bilde Eines personifizierten Midas« fügten, habe die »witzelnde Fabelsucht der Alten«, ■■■■ F. Osann, »einen Synkretismus von Allem

gemacht und ihn »ins Unendliche ausgesponnen« [9. 64–65]; insbes. Religionswissenschaft und Mythenforschung der Romantik nahmen sich der Rolle des M. innerhalb des »Bacchisch Silenischen Kreises« (F. Creuzer) und der Mysterien ■■ [3]; [5].

A.2. Bildende Kunst

In der griech. Kunst, v. a. der attischen Vasenmalerei, ist M. bis ins späte 5. Jh. v. Chr. ein beliebtes Sujet: Darstellungen reichen zurück bis ins 2. Viertel des 6. Jh. und sind somit früher entstanden als fast alle schriftlichen Quellen. M. C. Miller weist rund 50 bildkünstlerische Zeugnisse nach [8], v. a. Vasenbilder schwarz- und rotfigurigen Typs, und zeigt, daß ■■ um die Mitte des 5. Jh. zu einer signifikanten ikonographischen Veränderung kommt: Attische Vasenmalerei zeigen M. nun als »Great King« [7], in Habitus wie Positur der pers. Großkönige und mit allen Attributen versehen, die ■■■■ ■■■■ der zeitgenössischen orientalischen Herrscherikonographie kennt, aber auch mit Eselsohren, die in Darstellungen aus archaischer Zeit fehlten: Ein fein gearbeitetes und gut erhaltenes Beispiel ist die Namensvase des »Midas-Malers« (um 440 v. Chr., attisch-rotfigurig, London, British Museum, E 447).

Fast alle Werke setzen die Gefangennahme Silens (durch List, eine mit Wein versetzte Quelle: Xen. an. 1,2; Theop. FGrHist 115 F 75) bzw. seine Begegnung mit M. in Szene, nicht den myth. Erzählkomplex, wie er später von Ovid her bekannt ist, sondern einen spezifischen, autonom tradierten Ausschnitt. Die Eselsohren, in der Literatur zuerst in Aristophanes' *Plutos* nachweisbar (388 v. Chr.) und in hellenistischer Zeit mit z. T. bizarren Erklärungsversuchen versehen [11. 129f.], antizipieren die zweite ovidische M.mythe, ohne schon als Resultat einer göttlichen Strafverwandlung gedeutet zu werden. Die Geschichte von der *vis aurea* ist in der ant. Kunst ohne Bedeutung; M. ■■■■ kommt als Sujet nicht vor [8. 846].

B. Nachantike Rezeption

B.1. Spätmittelalter bis Frühe Neuzeit: Der moralisierte Midas

Als Zielscheibe moralisierender Kritik ist M. insofern prädestiniert, als seine doppelte Verfehlung mit zwei der Sieben Todsünden korrespondiert, *avaritia* und *superbia*: Aus Habgier wünscht M., über die *vis aurea* zu gebieten, und mit Anmaßung verbundene Hofart verführt ihn, Apollon den rechtmäßig zuerkannten Sieg im musikalischen Agon abzusprechen. Der Aspekt sittlicher Verworfenheit dominiert die Rezeption in der lat. und volkssprachigen Lit. des hohen wie

späten MA und wirkt sowohl in der europ. Renaissance-literatur als auch in Meistersang und barocker Emblematik fort [vgl. 11. 198–208]. So erscheint M. in den Auslegungen der vielen ma. und frühnlz. Bearbeitungen der *Metamorphosen* als von Gier und Hybris getriebener weltlicher Herrscher, der sich zum Symbol der eitlen *gloria mundi* stilisieren läßt. Mit dem moralischen Verdikt verbindet sich oft politische Kritik ■■ Machtmißbrauch, Raffgier und fehlender Integrität der Mächtigen, der »geweltigen Herrn und K[α]nig« (so das »Epimythium« Lorichs von Hadamar zu den M.fabeln der wickramschen Adaption der *Metamorphosen*-Übertragung Albrechts von Halberstadt [15. 620]) und – im Fall des »großen« *Ovide moralisé* – auch der Kirchenfürsten [13. 124–140].

In der »Höhenkammliteratur« des 14. Jh. dient M. *aureus* als beispielhafte Verkörperung sündhafter Habgier. In Dantes *La Divina Commedia* z. B. findet er sich unter den berühmten *avari* (Habgierigen) des fünften *Purgatorio*-Kreises (Purg. 20,106–108), und G. Boccaccio sieht M. in der *Amorosa Visione* (13,4–9), seiner allegorischen Traumschau irdischer Verlockungen, im Gefolge der triumphierenden »Richezza« (des Reichtums). J. Gower widmet M. ■■■■ rund 200 Verse seiner *Confessio Amantis* (5,141–332), um »the folie of Avarice« zu exemplifizieren.

Das Urteil des selbsternannten Richters im Agon präfiguriert für die Emblematiker des 16. Jh. »perversa iudicia«, ■■ die *inscriptio* zweier Sinnbilder aus den Sammlungen B. Aneaus (1552) und G. Whitneys (1586), deren *pictura* jeweils M. mit Krone und Eselsohren vor den musizierenden Göttern zeigt: wider Vernunft und Natur gerichtete Urteile. In ihrer *Episthe Othea* (um 1400) korreliert Christine de Pizan mit dem »jugement Midas« zugunsten Apollons gar das Fehlurteil der christl. Tradition schlechthin, dasjenige des Pontius Pilatus gegen Jesus [12. 193–195].

B.2. Neuzeit: Literatur, Musik, Kunst

In der Literatur der Nz. finden sich zuweilen beide M.mythen in der Tradition Ovids verbunden, ■■ etwa in der elisabethanischen *Midas-Comedy* J. Lylys (um 1590), schon bald als politische Satire in mythol. Gewand auf Philipp II. von Spanien und sein Hegemonialgebaren interpretiert (und eines der seltenen Rezeptionszeugnisse, in denen M. von Apollon begnadigt und seiner Eselsohren wieder ledig wird); später bei M. Shelley, deren kleines mythol. Drama *Midas* (1820, veröffentlicht erst 1922), ein frühes Zeugnis für die Renaissance der klassischen Antike in der engl. Romantik, auf das Urteil des M. die Erzählung von der *vis aurea* folgen läßt, ansonsten aber eng ■■ Ovid angelehnt ist. Nicht zuletzt gibt das Versdrama den authentischen Rahmen ab für die 1824 publizierten Ge-

dichte, die P. B. Shelley zum dramatischen Versuch seiner Frau beisteuerte: die Hymnen auf Apollon und Apollon.

Mitunter gehen die M.fabeln getrennte Wege – wie stets in der Bildenden Kunst, wobei sich in der Malerei, aber auch in der Musikdramatik (insbes. im 18. Jh.) eine deutliche Präferenz für das Urteil des M. zeigt. Die bukolisch-pastorale Szenerie mag dazu ebenso beitragen wie das nachhaltige Interesse an ästhetisch-poetologischen Fragestellungen, das von den europ. Nachklängen der *Querelle des Anciens et des Modernes* über die Poetiken der Jahrhundertmitte, die Fundierung einer philosophischen Ästhetik im Gefolge A. G. Baumgartens und über G. E. Lessings theoretische Schriften bis zu I. Kants *Kritik der Urteilskraft* am Ende des 18. Jh. die Epoche prägt: Der musikalische Wettbewerb der Götter mit M. als *iudex artium* fungiert als Projektionsfläche für den Antagonismus zwischen überformter Regelpoetik im Geist des Klassizismus und urwüchsig-primitiver, volkstümlicher Kunst, zwischen »hoher« und »niederer« Gestimmtheit der Artefakte.

Die europ. Musikdramatik des 18. und 19. Jh. hat zum M. *auritus*-Stoff (s. o. A.1.) besondere Affinität: Komische Opern, Kantaten und Singspiele variieren das Urteil des M. und führen ■■ z. T. auch im Namen, ■■ die *Opéra comique* A. E. M. Grétrys mit dem Titel *Le jugement de Midas* (1778). Anders als viele andere populäre mythol. Sujets hat dieses ein bes. selbstreflexives Potential, denn der Agon (*concertatio*) im Zentrum, ■■ dem M. Stellung bezieht, lädt förmlich dazu ein, einen Widerstreit divergierender (musik)ästhetischer Positionen zu unterlegen, gewissermaßen musikalische »Metaliteratur« ■■ verfertigen. J. S. Bach nutzt dieses Potential 1729 produktiv: Die weltliche Kantate *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (BWV 201) hat – vordergründig – den aus Ovid bezogenen Streit zwischen *Phoebus* und *Pan* zum Thema. Komposition und Worte (von Picander) charakterisieren und kontrastieren die Kontrahenten: Apollons lyrische Sehnsuchtsarie an Hyacinth (»Mit Verlangen«) zeigt sich, komplex orchestriert, auf der Höhe polyphoner Tonkunst, wohingegen *Pan*, begleitet von unisono gesetzten Violinen, unbekümmert intoniert: »Zu Tanze, zu Sprunge, ■■ wackelt das Herz«. Alle geben *Phoebus* und dem »hohen Ton« den Vorzug, nur M. preist *Pans* Vortrag – und erhält Eselsohren, die seinem »Gehöre« entsprechen. Indem ■■ Borniertheit und musikalischen Unverstand verspottet, setzt Bach die eigene musikalische Ästhetik gegen die Geschmacksdoktrin »natürlicher Einfachheit und Unverbildetheit in ihr Recht.

Mehrere posthume Vertonungen hat Ch. M. Wielands »komisches Singspiel« *Das Urtheil des Midas* erfahren, u. a. durch A. E. Grell (1824) und W. Kempff (1931). 1775 im *Teutschen Merkur* abgedruckt und die

theoretischen Bemühungen des Verfassers um diese Gattung flankierend, führt der Text M. als voreingemommenen Kunstrichter vor, den *Pans* einfältiger Gesang zu Tränen rührt und der Apollons wohlgesetzte Weise in klassischen Versen »ganz hübsch« findet; eher amüsiert als beleidigt schenkt der um den Siegerkranz Gebrachte M. Ohren, die »seiner würdige« sind.

Auch M.darstellungen in der Bildenden Kunst der Nz. setzen meist den Richterspruch im musikalischen Wettstreit der Götter in Szene; das ■■■■ frühen 16. bis ins ausgehende 18. Jh. v. a. in der ital. Malerei häufig wiederkehrende Sujet (u. a. bei G. Romano, Tintoretto, Schiavone, Domenichino) ist später noch vereinzelt nachweisbar, so bei M. von Schwind (*Das Urteil des Midas*, 1842). Die Bildkomposition ist in der Regel nahezu stereotyp: M., mit königlichen Insignien (Krone, Mantel) und Eselsohren versehen, lagert oder steht zwischen den göttlichen Antagonisten mit ihren Instrumenten und deutet – mit bloßer Hand, Richterstab oder Lorbeerkrone – auf seinen Favoriten. Weniger kanonisch ist der M. *aureus*, den F. Francken als *König Midas bei Tische* in einer spektakulären Szene vorstellt (vor 1642, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum) und der im Euvre N. Poussins in den 1620er Jahren gleich mehrfach, wiewohl eher allusiv bemüht wird: Alle drei erhaltenen Gemälde rekurrieren ■■ auf den Schluß der ersten ovidischen Mythe, wo M. der als Fluch erfahrenen Goldgabe wieder ledig ist. Unter Apollons Augen und auf sein Geheiß findet *Die Reinigung des Midas im Pactolus* statt (ca. 1624–1629, New York, Metropolitan Museum), worauf M. in einem zweiten Bild seinem Wohlthäter Ehrerbietung und schuldbewußte Devotion bezeugt (vgl. Abb. 1).

B.3. Moderne: Midas' tödliche Berührung

So auffällig wie unstrittig ist die Prävalenz der M. *aureus*-Mythe in der Moderne. Das Urteil des M. spielt kaum noch eine Rolle. Im 19. Jh. allerdings ist auch die M.-Silenos-Tradition virulent (Creuzer, Nietzsche, Rohde), die bereits zu ■■■■ gewissen »Aufwertung« der M.figur beiträgt. Statt Sündhaftigkeit oder Lächerlichkeit, die im grotesken Eselsattribut gebührenden Ausdruck findet, eignet M. nun vermehrt ein »tragisches« Moment. Ch. Baudelaire nennt ihn den »traurigsten Alchimisten« (*Les Fleurs du Mal* 81) – der Alchemiebezug findet sich später auch bei G. Apollinaire (*La Rose de Hildesheim*) – und spielt damit auf die dominante Lesart ■■ M. *aureus* in der Moderne ■■ Die *vis aurea* ist todbringende Begabung, dabei kaum als Folge moralischer Verworfenheit von Interesse; ■■ allenfalls noch in der Kinderliteratur, die M. bis in die Gegenwart moralisch-didaktisch funktionalisiert, z. B. G. Pausewang (*König Midas mit den Eselsohren*, 1995), aber auch die in der DDR entstandene



Abb. 1: Nicolas Poussin, Midas und Bacchus, Öl auf Leinwand, nach 1624. München, Alte Pinakothek.

Kinderkantate *König Midas* (K. Schwaen, 1958) mit Text von G. Kunert und sozialistischem Erziehungsanspruch, zudem in der psychoanalytischen Geldtheorie antikapitalistischer Prägung (E. Borneman), die M. zur Galionsfigur analerotischer Fixierung auf Gold/Geld stilisiert («Midaskomplex») [2].

Tödlichkeit, Sterilität, Einsamkeit resultieren aus M.'s Verwandlungsgabe, und M. als Künstler, wie ihn u. a. H. von Hofmannsthal verschiedentlich evoziert [11. 49–52; 209–218], ist Absage an das affirmative Modell des schöpferischen, lebenspendenden Künstlers in der Tradition *Pygmalions* [6]: M.'s Werke sind *natures mortes*. Drastischer wird die Schilderung der todbringenden Berührung dadurch, daß nicht nur Gegenstände der (an)organischen Natur in Gold verwandelt werden wie bei Ovid, sondern Lebewesen, denen M. sich zärtlich nähert: der Hund (bei G. Pausewang), die kleine Tochter (N. Hawthorne, *A Wonder Book*, 1852), die Sexualpartnerin (E. Borneman; F. Dürrenmatt, *Midas oder die schwarze Leinwand*, 1991). Buchstäblich in *splendid isolation* befangen, fristet M. sein Dasein. So ist das luxuriöse Appartement der Titelfigur in R. W. Fassbinders filmischem Kammerspiel *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1971) mit einer gigantischen Reproduktion von N. Poussins *Midas und Bacchus* tapeziert: Erfolgreich und besitzergreifend, läßt die Titelfigur jeden lebendigen Widerpart erstarren und ist, ein weiblicher M., depriviert inmitten des Überflusses – «divesque misereque» («arm und reich», *Ov. met.* 11,127) wie ihr myth. Vorbild.

→ *Dionysos; Silen, Satyr; Apollon; Pan*

Forschungsliteratur

- [1] F. BÖMER, Kommentar zu P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, Bd. 5, 1980 [2] E. BORNEMAN (Hrsg.), *Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien*, 1977 [3] F. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 21819–1821 [4] S. EITREM, Art. Midas, in: *RE* 15, 1932, 1526–1540 [5] J.A. KANNE, *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie*, 1808 [6] M. MAYER, *Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*, in: *DVjs* 64, 1990, 278–310 [7] M.C. MILLER, *Midas the Great King in Attic Fifth-Century Vase-Painting*, in: *AK* 31, 1988, 79–89 [8] M.C. MILLER, Art. Midas, in: *LIMC* 8.1, 1997, 846–851 [9] F. OSANN, *Midas oder Erklärungsversuch der erweislich ältesten griechischen Inschrift. Nebst mehreren Beilagen historischer und palaeographischer Inhalts*, 1830 [10] L.E. ROLLER, *The Legend of Midas*, in: *CA* 2, 1983, 299–313 [11] A. THIEL, *Midas. Mythos und Verwandlung*, 2000.

Zitierte Quellen

- [12] CHRISTINE PISAN, *L'Épître Othea*, in: H. Didyck Loukopoulos (Hrsg.), *Classical Mythology in the Works of Christine de Pisan, with an Edition of 'L'Épître Othea' from the Manuscript Harley 4431*, 1982, 148–289 [13] C. DE BOER (Hrsg.), *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle [um 1320]*, Bd. 4, 1936 [14] F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872 [15] G. WICKRAM, *P. Ouidij Nasonis deß aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis. [...] Epimythium. Das ist [...] Auslegung [...] Gerhardt Lorichij Hadamarij, (Sämtliche Werke, hrsg. von H.-G. Roloff, Bd. 13/1–2)*, 1990.

Anneke Thiel (Osnabrück)

Minerva s. Athena

Minotauros

(Μινώταυρος, lat. Minotaurus; Ἀστερίων/Asterion, Ἀστέριος/Asterios)

A. Mythos

Der M. ist ein aus Menschenleib und Stierkopf bestehendes Monster (erste Beischriften an Vasenbildern 6. Jh. v. Chr.). Er ist ein Sohn von Pasiphaë, der Gemahlin des Kreterkönigs Minos, und einem Stier. In manchen Quellen erhält er den Eigennamen Asterios (Apollod. 3,1,4). Seine Herkunft wird in mehreren Varianten berichtet. Minos soll Poseidon einen Stier opfern, weil der Gott ihm zum kretischen Thron verholfen hatte. Bei Apollodor läßt Poseidon auf Minos' Bitte einen weißen Stier aus dem Meer steigen (Apollod. 3,1,4), bei Diodor stammt das Tier aus der Herde des Königs (Diod. 4,77,2). Als Minos sich wegen der Schönheit des Stiers weigert, ihn zu opfern, rächt sich Poseidon, indem er in Pasiphaë eine widernatürliche Leidenschaft für das Tier erweckt. Pasiphaë versteckt sich in einer von Daidalos hergestellten hölzernen Kuh, um so die Vereinigung mit dem Stier zu ermöglichen. Nach der Geburt des M. schließt Minos ihn in dem gleichfalls von Daidalos angelegten Labyrinth ein (Kall. h. 4,311; Diod. 1,61). Alle neun Jahre werden dem M. je sieben junge Frauen und Männer in Athen geopfert. Theseus gelingt schließlich, den M. zu töten und mit Hilfe der Ariadne, einer Tochter der Pasiphaë, und ihres berühmten Fadens aus dem Labyrinth zu entkommen.

B. Rezeption

B.1. Antike

In der religionswiss. Forschung ist umstritten, ob der Mythos an historische Menschenopfer erinnert, die evtl. mit Stierkulten in Zusammenhang stehen könnten [vgl. 14. 8–10], oder ob er sich auf nicht-religiöse Stierspiele bezieht [13. 236]. Eine andere Deutung geht vom Namen Asterios aus. Demnach stehe der M. in Verbindung mit dem kretischen Sonnendienst und sei als Hüter der Sterne zu verstehen [1. 3010].

In der Antike dominiert die Tradierung des Mythos durch Mythographen. Es gibt nur eine spärliche literarische Beschäftigung mit dem M. Die Ausgestaltung, die der Mythos durch die griech. Tragiker erfahren hat, gilt als wichtig, allerdings sind die betreffenden Texte nicht erhalten. So bezog sich Euripides in den (nicht erhaltenen) *Kretem* und im *Theseus* sowie

Sophokles im *Daidalos* auf den Mythos des M. Es wird vermutet, daß auch zahlreiche attische Komödien den M. auf die Bühne brachten [9. 1929].

In den seltenen röm. Rezeptionen wird der M. meist im Zusammenhang mit dem Mythos des Theseus erwähnt. Dabei wird stets sein furchterregendes Wesen hervorgehoben. In *Verg. Aen.* 6,24–26 und *Ov. met.* 8,155–169 wird die monströse Gestalt des M. als sinnbildlicher Ausdruck der frevelhaften Leidenschaft der Pasiphaë aufgefaßt. Die Beseitigung des M. durch Theseus gilt als Sieg des Menschlichen über das Animalische. Nach Apollod. epit. 1,9 tötet Theseus ihn mit bloßen Fäusten, nach *Ov. epist.* 10,101 mit einer Keule.

In der ant. Kunst wird die vom M. ausgehende Bedrohung symbolisch durch seine Hörner zum Ausdruck gebracht. Vier Motive dominieren in der griech., etruskischen und röm. Kunst (Vasen, Reliefs, Mosaik) die M.-darstellung: Er wird entweder allein, als Neugeborener, als Sterbender bzw. Toter oder im Kampf mit Theseus dargestellt, wobei in letzterem Fall Theseus fast immer links, der M. rechts gezeigt wird [15. 580]. Seine ikonographischen Merkmale sind Menschenleib und Stierkopf [15. 574–579]. Diese klare Zweiteilung seines Körpers wird bis ins 20. Jh. beibehalten. In der ant. Kunst zeigt nur ein erhaltenes Mosaik (um 300 n. Chr.) den M. mit dem Gesicht eines Jünglings mit Hörnern [15. 578, Abb. 54]. Dort und auf anderen röm. Mosaiken symbolisiert er als Hüter des Labyrinths die Zivilisationsferne und den Tod.

B.2. Mittelalter

Im frühen MA wird der M. in der christl. Allegorese ant. Mythen aktualisiert. P. Bersuieres *Ovidius moralizatus* setzt ihn später mit der Hölle und dem Tod gleich. In das Portal des Doms von Lucca ist ein Labyrinth eingeritzt, in dessen Mitte sich ursprünglich der als Personifizierung des Teufels verstandene M. befand [14. 229; 235]. Auch der anonyme *Ovide moralisé* stellt den M. als hochmütigen Engel dar, der sich gegen Gott auflehnt; M. gleicht dem Teufel («la beste orgueilleuse et cornue», v. 1451) und verbringt als Biber seine Zeit im höllischen Gefängnis, bis Gott als Retter Theseus-Jesus schickt. Eine Darstellung der Tötung des M. durch Theseus findet sich im *Livre de la Mutacion de Fortune* der Christine de Pizan (ca. 1410; vv. 13405–13445).

Dantes *La Divina Commedia* aktualisiert den M., indem er ihn dämonisiert: In Inf. 12,1–48 hütet er als Stier mit Menschenkopf Mörder, Räuber und Tyrannen im siebten Kreis. Er erscheint als Ungeheuer, dessen Wut einerseits Ausdruck der von ihm personifizierten Brutalität ist, andererseits aber auch die Form seiner Bestrafung bildet. G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* (4,10) versteht den Mythos allegorisch als eine Abkehr der Seele (Pasiphaë) von der Vernunft (Minos) und als Hinwendung zur tierischen Sinnlichkeit (Stier), deren Frucht das Laster (M.) ist. Das Labyrinth verkörpert das Sich-Verbiegen der lasterhaften Seele. In F. Petrarca's *Liber sine nomine* (Brief 10) wird der Papst Avignon in polemischer Absicht mit dem Labyrinth verglichen, das vom machthungrigen Minos und dem gierigen M. beherrscht werde. Ziel dieses Angriffs ist der viel geschoitene Papst Clemens VI. Eine andere Auffassung des Labyrinths findet man bei R. de Fournival (13. Jh.): Hier gilt das Labyrinth als Allegorie psychischer Komplexität und wird als Metapher für den unwegsamen, häufig mäandernden Liebesweg bedeutsam [2. 73–77].

B.3. Neuzeit

G. Romano stellt auf seinem Gemälde *Pasiphaë* (ca. 1530, Mantua, Palazzo del Tè) den der Zeugung des M. vorangehenden Moment dar: Man sieht, wie Pasiphaë in die Kuh einsteigt. Eine Minotauremachie wird auf der *Kretafahrt des Theseus* des Meisters der Cassoni Campana aus dem 16. Jh. gestaltet (Avignon, Petit Palais): Theseus in Ritterrüstung enthauptet symbolisch das Böse in Gestalt des M.-Kentauren [6. Abb. 320].

Ab der Renaissance dient der M. häufig als metaphorisches Denkmodell. W. Shakespeare verwendet im ersten Teil seines Historiendramas *Henry the Sixth* (1591) den M. im Plural (Suffolk: »Thou mayst not wander in that labyrinth: There Minotaurs and ugly treasons lurk«, 5,3,188f.), um metaphorisch das mit Jeanne d'Arc verbundene Böse zu fassen und abzuwenden. Die Gestalt des M. wird somit zur Chiffre für eine allgemeine Kategorie des Monströsen.

In der europ. Klassik wird der M. zum Symbol des »Anderen«, des von der Vernunft Abgewandten, eine Figur der nicht kontrollierbaren Affekte. Bekanntes Beispiel ist Hippolytos' Ausruf in J. Racines Tragödie *Phèdre* (1677): »Et la Crète fumant du sang du Minotaure« (»wie Kreta dampfte von dem Blut des M.«, 1,1,82). Der *conte philosophique* Voltaires *Le taureau blanc* (1774) bildet eine wichtige, erstmals ironisierende Rezeptionsetappe. Die Erzählung beschreibt kein zerteiltes Wesen, sondern einen Prinzen, der zur Strafe für seine Anmaßungen in einen weißen Stier verwandelt wird und den seine Geliebte durch Liebe zurück-

verwandelt. Damit bietet der Text einen phantastischen Erklärungsversuch für die Entstehung des M. Außerdem erhält das Monster hier individuelle Charakterzüge, und es wird von der Todessymbolik Abstand genommen.

Die Musikgeschichte hat diesen Mythos zumeist ausgeblendet. Eine seltene Ausnahme bildet J. S. Bachs Frühwerk *Kleines Harmonisches Labyrinth* (1705). Im Orgelstück wird durch die Zahl der Modulationen ein momentaner Orientierungsverlust im harmonischen Funktionszusammenhang erzeugt und dergestalt der »Irrgarten« des M. evoziert.

B.4. Moderne

In der Moderne wird die metaphorische Verwendung der mythol. Gestalt dominant. In der *Physiologie du mariage* (1846) prägt H. de Balzac den Begriff »minotauriser« (»hörnen«). Der Neologismus dient ihm zur Stigmatisierung des Ehebruchs und damit zur Legitimierung seines bürgerlichen Ehekonzepts.

A. Rodin fertigt 1886/87 einige Statuen an, in denen jeweils M.en mit einer nackten Frau ein erotisches Ensemble bilden (Paris, Musée Rodin). G. Moreau hat 1855 anlässlich der ersten Pariser Weltausstellung das Ölgemälde *Les Athéniens livrés au Minotaure dans le labyrinthe* (Paris, Privatsammlung) geschaffen. Für G. Bataille sind Moreaus Bilder generell nicht Ausdruck von Gewalt, sondern von sexueller Obsession.

Wegbereiter für ein neues Verständnis des M. ist F. Nietzsche (*Nachgelassene Fragmente; Jenseits vom Gut und Böse*, 1886). Für ihn stellt das Labyrinth eine »Existenzmetapher« dar, die die Auflösung der gängigen Ethik und die Gleichwertigkeit verschiedener Positionen bezeichnet und insofern nicht überwunden werden kann [10. 157–159]. Bei G. F. Watts drückt der M. seinen Erlösungswunsch im melancholischen Blick auf das Meer aus (*Der Minotaurus*, 1885, London, Tate Gallery). Damit steht nun der M. selbst und nicht mehr seine Tötung durch Theseus im Vordergrund.

Die große Entdeckung zu Beginn der Moderne ist die Schönheit des Monsters. Dies bezeugen der Erzähler in J. Cocteau's *Potomak* (1913) und A. Gides *Thésée* (1946). Mit der Gründung der den Surrealismus mitprägenden Zeitschrift *Le Minotaure* (1933–1939) wird der M. in seiner »Ästhetik des Häßlichen« zu einem Symbol der Moderne. S. Dalí, R. Magritte, A. Masson [7] und P. Picasso erarbeiten hierfür eine surrealistische Form des M. Picasso schafft eine Serie von 150 Kupferstichen, die *Minotauremachie* (ab 1935), und ergänzt sie mit einigen Ölgemälden, z. B. *Minotaure et jugement devant la grotte face à la jeune fille au voile* (1936; alle Paris, Musée Picasso) – der Schleier stimuliert die sexuelle Phantasie. Picasso entwickelte die für ihn typische Gestaltung des M. zuerst in einer Serie von fünf



Abb. 1: Pablo Picasso, Sitzender Minotaurus mit einem Dolch, Radierung, 11.4.1933. Paris, Musée Pablo Picasso.

Blättern im Kontext der Zeitschrift *Le Minotaure*: Der *Minotaurus mit einem Dolch* (vgl. Abb. 1) zeigt »ein[en] kraftvolle[n] nackte[n] männliche[n] Körper mit einem majestätisch-schönen, zottigen Stierkopfe« [5. 41]. Picassos M., der auch Züge eines Satyrs bzw. Fauns enthält, stellt sein animalisches Wesen selbstbewußt aus und wird dadurch zum erotisch-energetischen Symbol (»Silene, Satyrn«).

Einen weiteren Höhepunkt der M.rezeption bilden die surrealen Labyrinth J. L. Borges'. Die surreale Ambivalenz des M. wird in *La tumba de Asterión* aus *El Aleph* (1949) durch eine Ich-Perspektive geschaffen, die am Ende des Texts alle mythol. Erwartungen formuliert, aber keine erfüllt: Theseus tötet zwar Asterion, aber dieser ist weder Stier noch Mensch oder gar Stier mit Menschenkopf. Im Zeichen der Identitätssuche und -komplexität steht auch M. Yourcenars Theaterstück *Qui n'a pas vu le Minotaure?* (1963), in dem Theseus in Gestalten seiner verschiedenen Lebensalter auftritt und der M., die dunkle Seite des Menschen verkörpernd, als Metapher der Schuldfrage eingesetzt wird, mit der sich die Nachkriegsgesellschaft weiterhin befassen soll.

Der monströsen Sexualität Pasiphaes widmen sich die Dramen H. de Montherlants (*Pasiphaë*, 1938) und A. Suarès' (*Minos et Pasiphaë*, 1950; verfaßt 1913–1938). In J. Cortázar's Theaterstück *Los Reyes* (1947) erklärt der M., daß er nur eine Form der Zerstörung des Monströsen gebe: ihn zu akzeptieren.

Mit M. Aymés *Le Minotaure* (1967) erhält das Monster karikatureske Züge, v. a. durch sein Pendant in Gestalt eines Traktors der Marke »Minotaure«. A. Robbe-Grillet und J. Joyce praktizieren eine »labyrinthische Schreibweise«, indem sie ihre Protagonisten auf Erkenntnissuche in verwinkelte Großstädte schicken. F. Dürrenmatt setzt sich mit dem Ort des Labyrinths als ästhetischer Chiffre auseinander. Das naive »Wesen« in Dürrenmatts *Minotaure* (1985) lebt in einem Spiegellabyrinth und glaubt, sich in einer Gesellschaft von M.en zu bewegen [11. 533]. Damit oszilliert das Labyrinth zwischen einer existentiellen und einer semiotischen Dimension [11].

M. Tournier greift am Ende des 20. Jh. mehrfach auf den Mythos zurück. In *Le Roi des Aulnes* (1970) ist der M. ein die dt. Jugend verschlingender Moloch. Dieser Moloch, den Tournier als Oger-M. bezeichnet, ist Hitler, wie er in seinem selbstkritischen Werk *Le Vent du Paraclet* (1977) seine eigene Mythosaktualisierung deutend vermerkt. Damit wird der M. als Inkarnation des »Bösen« restituiert.

→ Ariadne; Daidalos und Ikaros; Theseus

Forschungsliteratur

- [1] Art. Minotauros, in: ALM 2.2, 1894–1897, 3006–3011 [2] G. BARANÈS-GORELICK, Permanence du mythe du Minotaure dans la littérature française du XX^e siècle, 2003 [3] B. BURRICHTER, Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance, 2003 [4] H. CANCEK-LINDEMAIER/TH. PODELLA/J. SCHEID, Art. Menschenopfer, in: DNP 7, 1999, 1253–1258 [5] S. GOEPPERT/H. C. GOEPPERT-FRANK, Pablo Picasso. Minotauremachie, 1993 [6] H. KERN, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, 1999 [7] C. LAPAIRE et al. (Hrsg.), Minotaure: la revue à tête de bête, Ausst.kat., 1987 [8] A. PEYRONIE, Art. Minotaure, in: DML, 1988, 1024–1032 [9] Poland, Art. Minotaure, in: RE 15.11, 1980, 1927–1934 [10] M. SCHMELING, Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell, 1987 [11] M. SCHMITZ-EMANS, Daidalos als Minotaure. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt, in: Zeitschrift für Germanistik 3, 1993, 526–544 [12] A. SIGANOS, Le Minotaure et son mythe, 1993 [13] J. STENGER, Art. Minotauros, in: DNP 8, 2000, 235–236 [14] I. TIEMANN, Die Deutung des Minotauros von den ältesten Quellen bis zum frühen Mittelalter, 1992 [15] S. WOODFORD, Art. Minotaure, in: LIMC 6.1, 1992, 574–581.

Kirsten Dickhaut (Gießen)/Red.

Moiren

(Μοῖραι, lat. Parcae)

A. Mythos

Während Homer bis auf eine Ausnahme (Hom. II. 24,49, wo eine Gruppe von Schicksalsgöttinnen erscheint) stets nur eine Moire kennt, die über Geschick und Lebensgang der Menschen waltet und diesen ihr Ende setzt (Hom. II. 16,853; 18,119 u.ö.), erscheinen die M. in Gestalt dreier Schwestern erstmals in der *Theogonie* Hesiods. Dieser bezeichnet sie bald als Töchter des Zeus und der Themis und Schwestern der Horen (Hes. theog. 901–906), bald zusammen mit Ker und Thanatos (Tod) als Töchter der Nyx (Nacht; Hes. theog. 217f.). Hesiod nennt auch ihre Namen und weist ihnen einander ergänzende Tätigkeiten zu, mit denen sie in der Rezeptionsgeschichte von da an verbunden bleiben: Klotho spinn den Lebensfaden, Lachesis teilt das Lebenslos zu, Atropos legt die Länge des Lebensfadens fest. In Rom werden die M. als Parcae (Parzen) bezeichnet. Ihr Name leitet sich von der altröm. Geburtsgöttin Parca ab, die Varro (nach Gell. 3,16,9f.) zusammen mit weiteren Geburtsgöttinnen namens Nona und Decima erwähnt. Der Moire entsprechend wurde auch die röm. Parca einer Trias von Schwestern weiterentwickelt, auf die Namen und Funktionsattribute ihrer griech. Vorbilder übertragen wurden [1. 67–85].

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

In der ant. Literatur erscheinen die M., wenn zentrale Momente menschlichen Daseins wie Geburt, Heirat und Tod thematisiert werden. So steht laut Pindar (Pind. O. 6,41–43) die M. zusammen mit der Geburtsgöttin Eileithyia der Eudadne bei, als sie den Iakchos (den Ahnherrn der Iamiden) gebiert (auf die hier nur angedeutete enge Beziehung zwischen den M. und Eileithyia ist explizit in Pind. N. 7,1 hingewiesen). Bei einem zwar weniger existentiellen, doch weitreichenden Ereignis erscheinen die M. (Pind. O. 10,52) zusammen mit Kronos, um Herakles Beistand leisten, während dieser die Olympischen Spiele stiftet.

Die naheliegende Frage, ob die M. oder Zeus höher stehen, diskutieren in Aischylos' *Prometheus* (511f.) der Titelheld und die Chorführerin. Den M. die Macht über das Steuer der Notwendigkeit zubilligend,

zeigt sich jener gewiß, daß auch Zeus dem für ihn festgesetzten Los nicht entkommen könne. Freilich wird die daraus resultierende Unfreiheit des Göttervaters wieder relativiert, insofern es sein Schicksal sein wird, über Himmel und Erde herrschen. Jedenfalls ergibt sich dem Wortwechsel bei Aischylos eine enge Beziehung zwischen den M. und Zeus, die auch Eur. fig. 620 TrGF (= 1018 PMG) betont.

In der röm. Literatur treten die P. häufig auf, um die Geburt eines Kindes anzukündigen und dessen Zukunft zu weissagen. Berühmtes Beispiel ist der Gesang der P. bei Catull (64,305–383): Als drei alte Frauen beschrieben, sagen die P. dem Hochzeitspaar Peleus und Thetis Geburt und Schicksal ihres Sohnes Achilleus voraus und spinnen zu ihrem Lied dessen Lebensfaden. Hiermit vergleichbar gibt auch Vergil in *Aeneid* 4. Ekloge die Prophezeiung eines neuen Goldenen Zeitalters als Spruch der P. anlässlich der Geburt des von ihm besungenen göttlichen Knaben (Verg. ecl. 4,46f.).

Als Kunderinnen einer außergewöhnlichen Biographie erscheinen die P. in der Spätantike insbes. in panegyrischen Zusammenhängen. Bei Claudian (Claud. carm. 22,330–340) erlangt dabei v. a. Lachesis als Spinnerin des Lebensfadens Bedeutung: Um ihn zur Übernahme des Konsulats des Jahres 400 zu überreden, habe die Göttin Roma Stilicho eine Toga überreicht und angemerkt, daß die darauf abgebildeten Szenen aus seinem Leben mit dem gleichen Goldfaden gestickt seien, mit dem Lachesis das durch Stilichos Konsulat anbrechende Goldene Zeitalter gesponnen habe. Im gleichen Sinne versichert Sidonius Apollinaris dem weström. Kaiser Avitus, daß die P. sein Konsulat im Jahre 456 wie auch seine Regierungszeit insgesamt als glückliche Epoche gesponnen hätten (Sidon. carm. 7,600–602).

In ihrer Funktion, den Tod eines Menschen unabänderlich festzusetzen, erscheinen die P. demgegenüber bei Ovid (Ov. met. 15,760–84), wo Venus (Aphrodite) vor Jupiter (Zeus) tritt, um den Mord an Caesar zu verhindern. Jupiter lehnt jedoch jede Möglichkeit der Einflußnahme ab und verweist Venus auf die chernen Tafeln des Schicksals, die mit unabänderlichem Spruch im Palast der P. aufgestellt seien. Jupiters Mahnung, Venus müsse den Lauf des Schicksals akzeptieren, weist auf die Vorstellung, daß selbst die Götter den Weisungen der P. machtlos gegenüberstünden, wie sie bereits bei Aischylos formuliert ist.

In der ant. Philosophie erhalten die M. den Rang kosmischer Mächte, die über das Schicksal der Menschen und der Welt insgesamt verfügen. Platon nennt sie im 10. Buch der *Politela* (Plat. rep. 617c) Töchter der Notwendigkeit (*Anankē*) und läßt sie mit dieser über den Himmelsphären residieren. Mit ihrem Gesang begleiten sie die kosmischen Harmonien der Sirenen, wobei Lachesis von der Vergangenheit, Klotho von der Gegenwart und Atropos von der Zukunft singt. Alle drei bewegen dabei von Zeit zu Zeit die Spindel der Notwendigkeit und helfen dadurch mit, die Sphären des Kosmos in Bewegung halten. Plutarch entwickelt daraus die Vorstellung, daß den drei M. unterschiedliche Einflüßbereiche in der kosmischen Ordnung zugewiesen seien (Plut. de fato = Plut. mor. 569c–f): Ihm zufolge herrscht Klotho über die Fixsternsphäre, Atropos über die acht Planetensphären, Lachesis über den sublunaren Bereich; sie empfängt die kosmischen Aktivitäten ihrer Schwestern und vermittelt diese an die ihr unterstellten irdischen Regionen weiter.

B.1.2. Bildende Kunst

Selten sind die M. in der griech. Kunst allein als Gruppe dreier, in der Regel mit Chiton und Schleier bekleideter Frauen abgebildet worden (vgl. das Kultbild eines Tempels von Akrokorinth, bezeugt bei Paus. 2,4,7). Eher sind sie zusammen mit Zeus zu finden, dem sie in kultischer Beziehung stehen. Von den drei durch Pausanias überlieferten Darstellungen der M. mit Zeus Moiragetes (dem Moirengleiter) fällt eine Statuengruppe aus Delphi auf, die zwei M. zeigt und diese neben Zeus ausnahmsweise auch von Apollon begleitet sein läßt (Paus. 10,24,4; vgl. auch Paus. 1,40,4; 8,37,1). Als Begleiterinnen des Zeus erscheinen die M. schließlich hin und wieder auf Szenen, welche die Gigantomachie behandeln, wie z. B. auf dem Nordfries des großen Zeusaltars von Pergamon (Berlin, Pergamonmuseum).

Meist finden sich bildliche Darstellungen der M. im Kontext von Geburts- und Hochzeitsszenen aus der Götterwelt. Auf mehreren attischen Vasen und neuattischen Reliefs wohnen die M., die sich durch ihre Attribute oder einen Namenszug identifizieren lassen, der Geburt der Athena bei (z. B. auf einem Fragment eines Skyphos von der Akropolis, Athen, Nationalmuseum; auf zwei Amphoren, heute Paris, Louvre, und Basel, Antikenmuseum; oder einem Relief fragment aus hadrianischer Zeit, heute Rom, Museo Nazionale). In je einem Zeugnis ist ihre Anwesenheit zudem bei der Geburt der Aphrodite und des Dionysos überliefert (Syrakus, Museo regionale und Tarent, Museo Nazionale). Ebenfalls als Vasenmotiv aus attischer Zeit ist die Präsenz der M. bei der Hoch-

zeit von Peleus und Thetis bekannt, wie sie bei Catull. 64 beschrieben wird (z. B. auf einem Krater, heute Florenz, Museo archeologico). Gemeinsam ist allen genannten Beispielen, daß die M. ihr Handwerk gleichsam teilnahmslos am Rande der zentralen Geburts- oder Hochzeitsszene verrichten und in das dort angedeutete Geschehen nicht eingreifen.

In der röm. Kunst erscheinen die P. nahezu ausschließlich im Kontext des Totengedenkens. Neben zwei Wandmalereien der Nekropole von Isola Sacra bei Ostia, die die P. mit ihren Attributen zeigen, finden sich Darstellungen der P. ansonsten nur auf Sarkophagen, und zwar v. a. im Kontext von Geburtsszenen (u. a. Agrigent, Museo regionale; Florenz, Uffizien). Die P. wohnen einem Geschehen bei, das sich wahrscheinlich als das Ritual des *dies lustricus* (dem Tag der rituellen Reinigung) identifizieren läßt. Bei diesem wurde das Neugeborene unter Anrufung der P. als *fata scribunda* von der Amme der Mutter übergeben [1. 105–129]. Häufig treten die P. hier nicht wie in der griech. Kunst als Spinnerinnen des Schicksalsfadens auf, sondern halten die Schicksalstafeln, seltener auch eine Sonnenuhr als Symbol der Vergänglichkeit in Händen.

Daneben sind einige röm. Sarkophage überliefert, die das tragische Ende einer myth. Figur thematisieren und dabei auch die P. abbilden. Bes. beliebt war der Tod des Meleagros (z. B. Rom, Villa Albani), aber auch das grausame Schicksal eines Ikaros, Phaëthon oder Hippolytos stieß auf Interesse. Als weiteres mythol. Motiv, in dem die P. in Erscheinung treten, ist schließlich die Erschaffung des Menschen durch Prometheus zu erwähnen, welche die in den oben genannten Beispielen auf ein individuelles Leben bezogene Geburtsthematik auf das Schicksal des gesamten Menschengeschlechts ausweitet (z. B. Paris, Louvre).

B.2. Mittelalter und Neuzeit

B.2.1. Literatur

In der Literatur des MA und der Nz. werden den P. nur selten eigene Werke gewidmet. In der Regel finden sie Erwähnung, wenn das menschliche Schicksal thematisiert wird. So ruft sie Troilus in G. Chaucers *Troilus and Criseyde* (1381–1385) an, um von ihnen gutes Gelingen bei seinem Bemühen zu erbitten, Criseyde zu erobern, und seinem Schicksal damit eine positive Wendung geben (z. B. 3,377; 4,1208f. u.ö.). Am weitesten häufigsten erscheint in der Literatur allerdings Atropos allein als jene unberechenbare Macht, die durch das Kappen des Lebensfadens den Tod bringt. Entsprechend dominieren negative Darstellungen von ihr, wie im *Roman de la Rose* (Jean de Meun, wo die drei Schwestern (vv. 19763–19839) zunächst mit ihren Attributen und zugehörigen Tätig-

keiten vorgestellt und Clotho sowie Lachesis dabei dezidiert als freundlich bezeichnet werden, während Atropos der Grausamkeit geziehen wird.

Als grimmige Gottheit, die der gesamten Menschheit nach dem Tode trachtet, erhält Atropos ihren virtuosesten Auftritt der Literaturgeschichte in J. Lydgates allegorischem Gedicht *The Assembly of Gods* (vor 1412), in dem sie als Gefährtin der Discordia (Zwietracht) erscheint. Nachdem diese erzürnt die Götterversammlung in Apollons Palast verlassen hat, weil für sie kein Platz mehr frei war, tritt Atropos für sie auf und überzeugt die Götter, sie bei ihrer Aufgabe zu unterstützen, allen Menschen den Untergang zu bringen. Gefragt, wer ihr Hauptfeind sei, nennt sie die Tugend, woraufhin Pluto (Hades) das Laster holen läßt, um diese zu bekriegen. Die darauffolgende Schlacht gewinnt freilich die Tugend. Als Atropos daraufhin erneut die Götter um Hilfe bittet, wird sie nicht mehr erhört. Erzürnt versucht sie, mit Hilfe des Todes ihr Zerstörungswerk allein zu vollbringen. Doch auch dieser muß schließlich der Tugend weichen. Lydgates allegorisches Gedicht endet hierauf mit der moralischen Ausdeutung der davor als Traum des Erzählers beschriebenen Götterhandlung.

Die bei Lydgate nur auf Atropos bezogene Grausamkeit überträgt G. B. Marino in *La Strage degli Innocenti* (1632) auf alle drei P. Im ersten Teil (*Il sospetto di Erode*) spinnen sie das schwarze Gewand der Crudeltà (Grausamkeit, 1,43), die der König der Unterwelt Herodes schickt, um in ihm die Sorge zu entfachen, in Bethlehem sei ihm ein Konkurrent geboren worden. Den bethlehemitischen Kindermord mit vorbereitend, erscheinen die P. bei Marino allesamt als dunkle Gestalten der Unterwelt, die dem menschlichen Schicksal durch ihr Spinnen – wenngleich auch nur indirekt – übel zusetzen.

Neben diesen auf das menschliche Schicksal bezogenen Adaptationen der P. und insbes. der Atropos als grausamer Beenderin des Lebens sind der Literatur der Nz. einige wenige Beispiele zu entnehmen, in denen das auf Platons *Politela* zurückgehende kosmologische Verständnis der drei Schwestern rezipiert wird. Im zweiten Dialog von Leone Ebreos *Dialoghi di Amore* (1535), der den Titel *De la comunità d'amore* trägt, stellt Filone seiner Dialogpartnerin Sofia zu Beginn einer Überschau über verschiedene erotische Mythen der Antike eine an Platon angelehnte, aber auch von G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* angeregte Genealogie der ant. Götter vor. In deren Verlauf kommt er auf die drei P. zu sprechen, die er wie die vier Elemente Kinder des Chaos nennt, und erkennt in ihnen analog zu Platon die Repräsentantinnen der drei Zeitstufen, wobei in leichter Abwandlung zu diesem Klotho mit der Gegenwart, Lachesis mit der Zukunft und Atropos mit der Vergan-

genheit identifiziert und diese Zuordnung aus ihren Namen herleitet.

Auf die spezifische Funktion, die Platon den P. innerhalb seiner Kosmoskonzeption zuweist, kommt demgegenüber J. Milton im ersten Lied seiner pastoralen Dichtung *Arcades* (JA ca. 1632) zu sprechen. Dort läßt er einen Genius auftreten, der angibt, nachts den himmlischen Harmonien zu lauschen, die menschlichen Ohren verborgen seien, und daraufhin die Tätigkeiten der kosmischen Wirkmächte bespricht (1,61–83). Unter ihnen erwähnt er »Necessity« (Platons *Anankè*), die zusammen mit ihren Töchtern, den P., in Abstimmung mit den Sirenen die Schicksalsspindel drehen, durch welche sie die Planetensphären in vollkommener Harmonie bewegen und damit die Gesetze der irdischen Dinge lenken.

Als eigenständiges Thema erscheinen die P. in der nzl. Literatur hingegen äußerst selten. Einziges nennenswertes Beispiel, das allerdings einen beträchtlichen Umfang aufweist, ist M. Bandellos Dichtung *Le tre Parche*, die dieser 1536 Anlaß der Geburt des ersten Sohnes des Veroneser Statthalters Cesare Fregoso und seiner Gattin Costanza verfaßte. Nachdem sich im Vorwort an Guido Rangone, den Bruder der Mutter, als Sprachrohr der P. inszeniert, läßt er diese nacheinander die Zukunft des neugeborenen Knaben weissagen. Dem heiteren Anlaß der Dichtung entsprechend erscheint in ihr selbst Atropos in freundlichem Licht, sagt sie doch zu, den Lebensfaden nicht abrupt, sondern erst nach einem erfüllten Leben abzuschneiden.

Eine gewisse Fortüne als Gegenstand der Literatur wird den P. in der dt. Dichtung des 18. und beginnenden 19. Jh. zuteil. Berühmtestes Beispiel ist zweifellos das P.lied, mit dem J. W. von Goethe seine Titelheldin den 4. Akt der Tragödie *Iphigenie auf Tauris* (Iphigeniea) beschließen läßt. Das Lied, das die P. beim Tod des Tantalus gesungen haben sollen und Iphigenie von ihrer Amme vernommen haben will, kündigt von der unumschränkten Macht der Götter über die Menschen, die diese willkürlich gebrauchten. In der Erinnerung an das Lied drückt sich die Zwangslage aus, der sich Iphigenie am Ende des 4. Aktes bewußt wird. Angesichts der für sie gleichermaßen fragwürdigen Möglichkeiten, entweder ihren Bruder Orestes und dessen Freund Pylades dem Thoas auszuliefern und damit dem sicheren Tod zu überantworten oder ihnen heimlich die Flucht ermöglichen und Thoas dadurch zu hintergehen, ist die Erinnerung das P.lied Ausdruck der Ahnung, sie könnte selbst dem Fluch der Tantaliden ausgesetzt sein und damit Opfer eines unentrinnbaren Schicksals werden.

Im Gegensatz zum wohlwollenden Gesang der P. in Bandellos Dichtung aktualisiert Goethes P.lied – in signifikant anderer Kontextualisierung nicht im Rah-

men einer hoffnungsvollen Geburt, sondern als Kommentar zum grausamen Ende eines Lebens – den dunkleren der beiden Deutungsstränge, durch die die Rezeption der P. in MA und Nz. charakterisiert ist. Ein wiederum positiveres Bild von diesen zeichnet F. Schiller in seinem Gedicht *An die Parzen* der *Anthologie auf das Jahr 1782*, das er als Hommage an die in der Dichtung bislang zu Unrecht vernachlässigten Schicksalsschwestern versteht, wobei er nur Klotho und Lachesis besingt. Zwar formuliert das lyrische Ich über weite Strecken sein vorbehaltloses Einverständnis mit dem verborgenen Ratschluß der Fadenspinnerinnen über Freud und Leid des Lebens, doch gibt es am Ende seiner Rede zu erkennen, daß auch diese auf die (für Anrufungen der P. typische) Bitte um nicht zu baldiges Kappen des Lebensfadens hinausläuft. Dabei benennt das lyrische Ich als konkreten Anlaß für sein Anliegen eine aktuelle Liebe, die noch auszukosten wünscht, bevor Lachesis ihre Schere betätigt.

Den hier auf die Erfüllung einer Liebe bezogenen Wunsch, den P. nicht allzu schnell abberufen werden, formuliert F. Hölderlin in seinem gleichnamigen Gedicht (1798) demgegenüber mit Blick auf den noch nicht vollendeten dichterischen Reifungsprozeß. Seine Bitte um Verschonung richtet sich darauf, genügend Zeit haben, sich als Dichter zur Vollendung zu bringen. Auf diese Weise einst in die Lage versetzt, einmal den Göttern gleich sein, verspricht sich, gelassener den Weg ins Jenseits anzutreten.

B.2.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Nz. – ma. Beispiele sind nicht nennen – lassen sich zwei Motivstränge der analog zur Literatur insgesamt nicht sehr intensiven P.rezeption ausmachen. Im ersten verkörpern sie die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz und erscheinen damit als Allegorie des Lebens von der Geburt bzw. Jugend bis hin zum Tod. H. Baldung Grien hat dieses Motiv auf einem 1513 entstandenen Holzschnitt dergestalt umgesetzt, daß die drei P. als selbst der Vergänglichkeit unterworfenen Frauengestalten dargestellt sind. Entsprechend ihrer Tätigkeit ist Klotho als junge, Lachesis als erwachsene und Atropos als alte Frau dargestellt. A. Dürer radikalisiert das Vergänglichkeitsthema in einer (im Zweiten Weltkrieg zerstörten) Zeichnung von 1515 (vormals Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen), indem einen Knappen die P. mit gebeugten Knien anflehen und, wie eine Inschrift bekundet, namentlich Lachesis um ein günstiges Schicksal ersuchen läßt. Freilich weist eine weitere Inschrift, die zentral über der Figurengruppe plaziert ist, auf die Vergeblichkeit seines Flehens hin: Sie betont die Unabänderlichkeit des von den P. festgelegten Lebensendes und gibt damit den –

in Verbindung mit der in seinem Leben stets bedrohten Kriegerfigur um wirkungsvolleren – Fingerzeig, daß der Mensch sein Schicksal nicht zu beeinflussen vermag.

Einziges nzl. Beispiel einer Darstellung der P. im Kontext des Totengedenkens ist ein Grabmal J. G. Schadows für Alexander von der Mark. Die drei P. erscheinen im Tympanon des in einer Zeichnung überlieferten klassizistischen Grabmals (Berlin, Nationalgalerie, Sammlung der Zeichnungen, Nr. 11) analog Baldung Griens Holzschnitt als in ihrem Alter wohl unterschiedene Frauengestalten, die hier in einer in sich gekehrten Haltung ihr eigenes Werk zu betrauern scheinen.

Der zweite Motivstrang thematisiert die Verantwortlichkeit der P. für das menschliche Schicksal nicht von der Warte des Totengedenkens als Hinweis auf die Vergänglichkeit irdischen Lebens (wie auf Schadows Grabmal), sondern der Perspektive des hoffnungsvollen Anfangs. Entsprechend erscheinen die P. als Kunderinnen einer vielversprechenden Zukunft in dezidiert panegyrischer Absicht, analog zu Bandellos *Le tre Parche* (s. o. B.2.1.). Bedeutendstes Beispiel dafür ist die Darstellung der das Schicksal der Maria de' Medici spinnenden P., mit der P. P. Rubens seinen Gemäldezyklus auf das Leben der Gattin Heinrichs IV. anheben läßt (1625, Paris, vormals Palais de Luxembourg, heute Louvre). Auf ihr sind die drei spinnenden P. als die drei Grazien (Chariten) erinnernde Schönheiten dargestellt, ein Hinweis darauf, daß sie hier, wie in panegyrischen Kontexten üblich, als wohlwollende Wächterinnen über ein verheißungsvolles Schicksal verstehen sind, denen jede Grausamkeit und Willkür fremd ist [2.20–29]. Im oberen Bereich des vertikal ausgerichteten Gemäldes wohnen dem Werk der drei P. Jupiter (Zeus) und Juno (Hera) in enger Umarmung bei, welche – auch im Anschluß rekurrente panegyrische Deutungen – den *Hieros gamos* als klassischen Prototyp der vorbildlichen Ehe zitieren. Die Verbindung von oberstem Götterpaar und schicksalsspinnenden P., die im Kontext der Hochzeitsdichtung ihren festen Platz hat, weist auf die Besonderheit der im folgenden Gemälde dargestellten Geburt der Maria de' Medici als Beginn einer glücklicheren Zeit voraus; zugleich verleiht sie deren Ehe höhere Bedeutung.

Ausschließlich auf den Moment einer vielversprechenden Hochzeit bezieht hingegen Giovanni da San Giovanni seine Darstellung der P. auf einem Deckenfresko im Salone degli Argenti des Palazzo Pitti in Florenz (1635–1636). Zusammen mit Juno und Venus (Aphrodite) bilden sie eine Allegorie auf die Verbindung der Adelsgeschlechter de' Medici und della Rovere, die in der Heirat zwischen Vittoria della Rovere und Großherzog Ferdinand II. Medici gründet. Wie

bei Rubens als schöne grazienähnliche Gestalten dargestellt, künden sie auch hier von einer glücklichen Zukunft beider Häuser.

Nicht auf ein spezielles Ereignis wie Geburt oder Hochzeit, sondern auf das Schicksal der Medicidynastie insgesamt bezogen zeigt L. Giordano die P. auf einem Deckenfresko im Palazzo Medici Riccardi in Florenz (1682–1683). Hier werden die P. als wohlmeinende Hüterinnen über ein hoffnungsvolles Schicksal aus ihrer Bindung an einen konkreten, auf die Zukunft verweisenden Anlaß gelöst und zur beruhigenden Grundgewißheit des menschlichen Lebens insgesamt erhoben. Vor dem Hintergrund der Exaltierung einer Adelsdynastie und ihrer erfolgreichen Geschichte stellt sich Giordanos Fresko somit in direkten Kontrast zu all jenen oben angesprochenen Deutungen des weitgehend grausamen und willkürlichen Wirkens der P.

B.3. Moderne

Mit dem Übergang zur Moderne schlägt die Rezeptionsgeschichte der P. keine neuen Wege ein. Wohl aber greift sie auf neue Gattungen und Bereiche aus. So erscheinen die P. in Lord Byrons dramatischem Gedicht *Manfred* (1816–1817), das dieser unter dem Einfluß von Goethes *Faust I* schreibt: Er läßt seine lebensüberdrüssige Titelfigur in den Bergen des Berner Oberlands Geistern, Feen und schließlich auch den P. in einer Götterversammlung auf der Jungfrau begegnen (vv. 1091–1101), die ihm aber alle seinen innigen Todeswunsch nicht erfüllen wollen. In sein Schloß zurückgekehrt, empfängt Manfred den Abt von Saint-Maurice, der ihn vom Umgang mit den bösen Geistern abbringen und zum Glauben zurückführen will. Doch vergebens: In einem Turm in den Alpen, in den sich Manfred hierauf zurückzieht, wird er von mehreren Höllengeistern aufgesucht, die ihm das Leben nehmen. Byrons romantisches Drama, das von R.

Schumann vertont wurde, belegt das Fortdauern einer Rezeptionsweise über die Grenze zur Moderne hinweg, in der die P. in unterschiedlicher Akzentuierung Wächterinnen über das menschliche Schicksal sind.

Als solche werden sie v. a. auch in der engl. sprachigen Dichtung des 19. und 20. Jh. thematisiert. So betitelt beispielsweise K. Raine ein um 1960 entstandenes Gedicht, in dem sie über das Leben philosophiert, mit *Lachesis* und damit mit jener P., die als Spinnerin des Lebensfadens den Verlauf des Lebens allegorisch versinnbildlicht.

Im Gegensatz zur Frühen Nz. liegen in der Moderne schließlich auch einige Rezeptionsdokumente zu den P. dem Bereich der Musik vor. Bes. hervorzuheben ist hier G. F. Malipieros 10. Symphonie aus dem Jahre 1967. Mit dem Titel *Atropo*, dem Namen der den Lebensfaden durchtrennenden P., ist die dem Werk zugrundeliegende Todesthematik angedeutet. Entstanden als Reaktion auf das Ableben seines Dirigentenfreundes H. Scherchen, verweist diese Symphonie über ihre Titelfigur auf die Willkür des Todes und aktualisiert damit erneut jenes geläufige negative Verständnis der dritten P. als unberechenbarer und lebensfeindlicher Macht. Musikalischen Ausdruck erhält ihr grausames Werk insbes. am Ende des ersten Aktes, wo ein Trompetensignal mit nachfolgender abstürzender Streicherfiguration die Scherenbewegung klanglich versinnbildlichen sucht, mit der die P. den Lebensfaden kappt.

→ Chariten; Zeus

Forschungsliteratur

[1] L. L. TELS-DE JONG, Sur quelques divinités romaines de la naissance et de la prophétie, 1959 [2] S. SAWARD, The Golden Age of Marie de' Medici, 1982.

Gernot Michael Müller (Augsburg)

Musen

(Μοῦσαι, lat. Musae; auch Πιερίδες/Pierides; lat. Pierides, Pieriae; Camenae)

A. Mythos

Die Etymologie des Wortes M. ist nicht geklärt. Aus rezeptionsästhetischer Sicht ist v. a. Plat.Krat. 406a bedeutsam, welcher es von μῶσθαί (*mōsthai*, untersuchen, nachforschen) ableitet; dem folgen noch Isidor von Sevilla (Isid. orig. 3,15,1 f.; alternativ 8,11,96), G. Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium* 11,2,3) und L. G. Giraldis (*De deis gentium VII: Musarum syntagma*, »die Gruppe der M.«). Plutarch (Plut. de fraterno amore 6 = Plut. mor. 480e–f) bietet »zugleich (ὁμοῦ/ *homou*) seiend« aufgrund der gemeinsamen Seele der M. als Ursprung an. Papias' alphabetisches Glossar folgt einer im MA sehr beliebten Tradition, nach der sich der Name aus einem ägyptischen Wort (für »Wasser«) herleite. B. Hederich gibt in seinem *Gründliche[n] mythologische[n] Lexikon* an, daß »die meisten« den Namen von dem hebräischen »maza, hat erfunden, oder auch noch besser von [...]«, welches so viel wie Gelehrsamkeit heißt«, herleiten.

Die M. sind dem wirkmächtigsten Mythos nach Töchter des Zeus und der Mnemosyne (Hes. theog. 53 ff.; Apollod. 1,3,1). Zeus zeugt mit der Urania (vgl. Hyg. fab. 161) oder der Kalliope den Linos sowie mit letzterer den Orpheus (Apollod. 1,3,2). M.führer (Musaget) ist meist Apollon, gelegentlich auch Dionysos oder Herakles. Hesiod legt Neunzahl und Namen der M. fest (Hes. theog. 75 ff.): Kleio (»die Ruhmende«, lat. Clio), Euterpe (»die Wohlerfreuende«), Thaleia (»die Festliche«, lat. Thalia), Melpomene (»die Singende«), Terpsichore (»die sich am Tanzen erfreut«), Erato (»die Liebliche«), Polyhymnia (»die Hymnenreiche«), Urania (»die Himmlische«) und Kalliope (»die Schönstimmige«, lat. Calliope); vgl. zu diesem Katalog [2. 63]). Das Scholion zu diesem Text (76, ed. Gaisford) läßt die M. zu Urheberinnen einzelner menschlicher Künste werden: Kleio erfand die Rhetorik (in der Tradition wird sie eher zur M. der Geschichtsschreibung werden), Euterpe die Aulosmusik, Thaleia die Komödie, Melpomene die Tragödie, Terpsichore die Kitharodie, Erato die (lyrische) Dichtung (was in der Tradition auf die Liebesdichtung verengt wird), Polyhymnia die Geometrie (in der Tradition gesellen sich auch Barbitos- und Pantomimenspiel dazu), Urania die Astronomie und Kalliope die Ependichtung [19. 91 f.]. Letztere beiden, die als die ältesten der M. gelten, erhebt Platon (Plat. Phaidr. 259c) zu den philosophischen M.

Über die Herkunft der M. berichtet Hesiod, sie seien von Zeus neun aufeinanderfolgenden Nächten gezeugt worden, und Mnemosyne habe die neun Mädchen von gleicher Art geboren, die sodann auf dem Olymp ihre Wohn-, Sing- und Tanzstätte genommen hätten (Hes. theog. 36–67). Allerdings berufen sie den Dichter auf dem Helikon, der – wie bald auch der Parnaß – als ihre eigentliche Heimat gilt. Alternativ berichtet (Ps.-)Aristeid. Rhetorica 2,142 (ed. Dindorf) von einem verlorenen Zeushymnos Pindars über den Ursprung der M.: Nach der Vollendung der Schöpfung habe deren Vollkommenheit noch an einer Stimme gemangelt, die sie pries – ein Mythos, der für die Zuschreibung der Sphärenmusik an die M. großen Einfluß gehabt haben (oder dieser hervorgegangen sein) scheint. Der M.quell (Hippokrene) ist durch einen Hufschlag des Pegasos entstanden.

Auch erzählen Mythen von je gewonnenen Sangswettkämpfen mit den Pieriden (welche von den M. anschließend in Elstern verwandelt werden, Ov. met. 5,294–668), mit Thamyris (dem die M. Augenlicht und Sangeskunst nehmen, Apollod. 1,3,3 ff.) und den Sirenen (Ov. met. 5,552–563). Beim Wettkampf von Apollon und Marsyas fungieren die M. als Schiedsrichterinnen (Hyg. fab. 165). Als Göttinnen harmonisierender Vereinigung von Gegensätzen treten die M. auch als Hochzeitsmusikantinnen auf – zumal bei derjenigen des Kadmos mit Harmonieia (Thgn. 1,15–18). Konkurrierend ist auch ein Plutarch (Plut. symp. 9,14 = Plut. mor. 744c) folgender Mythos wirkmächtig, demzufolge eigentlich nur drei M. gab, welche den drei Arten der Melodie (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) beigeordnet wurden, und die auch nach diesen benannt waren. Pausanias nennt andere Namen (Paus. 9,29,2), welche ebenfalls drei M. in die Nähe poetischer Arbeit rücken: Melete (Eifer), Mneme (Erinnerung) und Aoide (Gesang).

Seine Bedeutung entfaltet der M.mythos wesentlich besser in der Pragmatik als in der Semantik – wofür allein schon spricht, daß das Wort *músa* Beginn an auch schlicht »Gesang« oder (poetischer) »Text« bedeuten kann. Entscheidend ist die nach den *músa* benannte »Musik« (das griech. Wort μουσική/*musicé* ist eine Verkürzung der Wortverbindung *musicé téchnē*, »Musenkunst«). In Plat. Alk. 108c–d wird sie genauer bestimmt als eine Kombination aus Gesang, gemessenem Tanzschritt und dem Spiel eines Saiteninstruments, daß als M.kunst eine »Dreiheit Logos,

Rhythmos und Harmonie* [19. 10] zu verstehen ist. Die aus heutiger Sicht überraschende Einheit von Musik und Sprache (sogar Schrift, vgl. Diod. 5,74,1) wird vor dem Hintergrund plausibel, daß die ant. griech. Sprache eine besondere Versstruktur ermöglichte: Dem Rhythmus aus Längen und Kürzen (vgl. Plat. rep. 398d), dessen Bezeichnung *métron* (Metrum) sich aus dem kultischen Tanzschritt herleitet, gesellen die musikalischen Wortakzente notwendig eine (von Vers ■ Vers variierende) »Melodie« zu (Lieder mit eigenständiger Melodie zu komponieren wurde erst nach Aufkommen des expiratorischen Akzents im 4. Jh. v. Chr. möglich). Die *musiké* erscheint somit als ein der Sprache selbst innewohnendes, aber fast die ganze Kultur betreffendes »überpersönliche[s] Schema [...], dessen Geltung von den Musen selbst gewährleistet ist« [2. 70].

In der Nachfolge des Pythagoras bildet sich zudem eine Art zweiter, mathematisch-wissenschaftlicher Mythos der M.kunst aus. Die nach berechenbaren Harmonien geordnete Musik läßt die M. zu Göttinnen der Weltharmonie und der Sphärenmusik werden (vgl. etwa Plat. rep. 617b; polemisch setzt sich hingegen Aristot. cael. 290b–291a mit dieser Theorie auseinander). Auch im medizinischen Diskurs ist dies von großer Bedeutung, da den Schwingungen der Seele (*psyché*) ■■ pythagoreischer Sicht dasselbe Zahlengesetz zugrundegelegt wird wie denjenigen des Kosmos, und der Mensch daher musikalisch mit die-■■■ und sich selbst in Einklang zu bringen (vgl. Plat. Tim. 47d) oder zu therapieren ist (vgl. Iambl. v.P. 64f.; 110f.; 114 und [6. 128]).

Der biopolitische Stellenwert der *musiké* läßt sich an den Reaktionen ablesen, als der Verlust des musikalischen Akzents und die Etablierung der Doppel-Aulos-Flöte einer »Neuen Musik« (*néa musiké*) den Weg ebneten: Befürchtet wurden v. a. die Verweichlichung resp. Barbarisierung des Volkes, Schäden an Leib und Seele sowie Zersetzung des Gemeinwesens (vgl. etwa Plat. leg. 669f.; 812–16; Plat. rep. 397–99; Plat. Gorg. 501f. und dazu E. Csapo in [25. 207–48]). Auch die Grundschulung, welche jeder freie attische Bürger genoß, stand unter musischen Vorzeichen: Zu den per ■■ »musi(kali)schen« Fächern Grammatik, Stilistik, Rhetorik und Musik (im eigentlichen Sinne) gesellten sich die (der pythagoreischen Lehre nach ebenfalls musischen) Fächer der Astronomie und der Mathematik. Sogar die bis in die Nz. hinein gültige Gliederung der sieben Freien Künste (*artes liberales*) in *trivium* (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und *quadrivium* (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik) zeugt noch von dieser Herkunft, werden hier doch die Fächer der älteren M.kunst von den pythagoreisch-musikalischen unterschieden (vgl. P. Murray in [25. 365–89]).

Als Töchter der Mnemosyne stehen die M. zudem für eine Art »kulturelles Gedächtnis« ein: Das Vergangene wird gerade insofern erinnert, als ■■ die Dimension eines Überzeitlichen und somit Kulturstiftenden (P. Murray in [25. 366]) trägt. Vorwiegend geschieht dies in Form des Götter- und/oder Heldenkults; doch darüber hinaus ist es genauso plausibel, wenn Heraklit seine Bücher nach den M. benennt und Platon die Anamnese in die Nähe der musischen Erinnerung rückt (Plat. leg. 653e–f) oder Sokrates die Philosophie als die höchste der M.künste bezeichnet (Plat. Phaid. 61a).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

In der Forschung stellte sich die Frage nach dem musischen Wirken in der Literatur bislang v. a. als eine der (in der Nz. so wirkmächtigen) musischen »Inspiration«. Die Annahme eines von den M. verliehenen (also eingehauchten, inspirierten) enthusiasmierenden Pneuma [6. 84 ff.] ist aber strittig, da sich in der ant. Literatur keine wirklichen Belege für diese Konzeption finden lassen [33]; im Gegenteil läßt sich nachweisen, daß die homerische und hesiodische Konzeption des Aoiden kein M.diktat, sondern durchaus eigenmächtige Textproduktion vorsah [33]; [30] – musisches Wirken und dichterische Kunstfertigkeit bedingen sich also in dem Sinne gegenseitig, daß letztere gerade in ihrer Autonomie durch ersteres legitimiert ist. Doch auch die *prima vista* einleuchtende Ansicht, welche die epischen M. als schlechte Verkörperungen der Memoriakultur eines »oral poet« erachtet (vgl. [13] und teilweise auch [26]), verliert bei genauer Betrachtung ■■ Plausibilität: Wenn etwa der Sänger der *Ilias* vor der Darbietung des Schiffskatalogs die M. anruft (Hom. Il. 2,484–93), dann begründet er dies damit, daß »wir nur Gerüchte hören und nichts wissen« (*ἴδμεν/ἴδμεν*; evtl. auch zu übersetzen als »nichts gesehen haben«): Die M. sollen also den Status des vom Aoiden Dargebotenen gerade *trotz der bloß mündlichen Überlieferung garantieren*. Eine Alternative besteht darin, das homerische »divine knowledge« als ein solches zu definieren, das »the immediacy and pleasure of sensory experi-■■■ aufweist und ein »past object in ■■ way that present objects ■■ known« [20. 13 und 21] erfahrbar macht. Folgt man nämlich dieser Prämisse, dürfte sich musisches Wirken weniger auf den Moment der Textproduktion als vielmehr auf den der Aufführung beziehen [12]; [26]. Dies legt auch die zitierte Stelle nahe, an welcher der Sänger fortfährt, daß zehn Kehlen, zehn Zungen, eine unverwüsthliche Stimme

(*phōnē*) und ein ehernes Herz nicht genügen, um ohne M.hilfe zu künden, wie viele Danaer nach Troja kamen: Aufgabe der M. ist offenbar weniger, über die große Zahl und die Vortrefflichkeit der Helden zu informieren, als vielmehr dabei zu helfen, diese sinnfällig ■■ machen.

Die nahtlosen Übergänge zwischen M.anruf und Erzählerrede in der homerischen Epik ließen sich von dieser Warte aus also weder als Bitte um musisches Textdiktat noch als Wechsel zu einer zweiten Erzählerstimme im narratologischen Sinne verstehen: Vielmehr scheint ■■ um eine akustisch-performative Überlagerung von Stimmen zu gehen, eine zweite, göttliche Präsenz im sinnfälligen Körper des Vortragenden. Dennoch ist nicht davon auszugehen, daß der homerische Sänger »eine Art Priester« [2. 81] der M. gewesen sei. Im Gegenteil verwandelt das Epos Heldengedenken (bzw. M.kult) in ein (latent fikionalisierendes) Spiel der Vereinigung und Differenzierung, welches die körperliche Präsenz des Sängers mit der gesungenen (der M.) und der besungenen, evozierten Präsenz (der Helden und des memorierten Geschehens) nie ganz zur Deckung bringt oder bringen soll. Dies legen jedenfalls die Binnengesänge der *Odyssee* nahe: »Odysseus« Weinen, als der von der M. gelehrte Aoides Demodokos von den verstorbenen Achaiern singt (Hom. Od. 8,485–545 und 521–534), und Penelopes Reaktion auf den Gesang des Phemios über deren traurige Rückfahrt (Hom. Od. 1,337–344) lassen den Vortrag gerade an der Verstrickung der Rezipienten in die Realität des Dargestellten scheitern, die solche ästhetische Distanznahme untergräbt (und ■■ verhindert, daß man sich am Schrecklichen »erfreut«, Hom. Od. 1,347).

Auch in Hesiods *Theogonie* vereint das musische Wirken idealiter die Erinnerung des Überzeitlichen mit dem süßen Vergessen des Gegenwärtigen (Hes. theog. 102f.), ■■ sich u. a. darin niederschlägt, daß die M. selbst zwar offenbaren, ■■ war, ■■ ist und was sein wird« (Hes. theog. 38), jedoch dem Dichter den Auftrag erteilen, allein Zukunft und Vergangenheit zu künden – sowie die ewigen Götter zu preisen; das irdisch Gegenwärtige bleibt also auch hier bewußt ausgespart [32]. M.rede kann nun aber auch viel Falsches dem Wirklichen gleichen lassen (vgl. Hes. theog. 26–28), ■■ die Dichtung nunmehr in die Nähe des schönen Scheins rückt. Vielleicht ist dies vor dem Hintergrund zunehmender Literalität ■■ lesen – schließlich ist davon auszugehen, daß ein Bewußtsein synchron verfügbarer Varianz die Frage nach einem im semantischen Sinne »wahren« Text (auf Kosten performativer »Wahrheit«) befördert. Für diesen Hintergrund spräche auch, daß Hesiod die Seite der Textproduktion viel stärker betont als Homer. Die bereits in der *Odyssee* zu beobachtende Doppelseitigkeit der

Dichter- bzw. Sängergabe (der Aoides ist einerseits Autodidakt und doch hat ihm sein Können – wohlge-merkt: nicht die Texte selbst – ein Gott »eingepflanzt«; vgl. Hom. Od. 22,344–353 und dazu [30. 12]) wird ■■ nicht im Kern verändert, doch ist die Selbstnennung des Autors und auch die Darstellung seiner Berufung durch die M. deutliches Zeichen eines neuen Selbstbewußtseins.

In Pindars dritter Olympischer Ode ist eine erstaunlich privatisiert wirkende Muse beim Prozeß der Texterstellung zugegen und hilft, zum angemessenen Metrum die rechte »Stimme« zu finden (Pind. O. 3,1,6–9). »Sage mir wahr (*mantelieo*), Muse, künden (oder interpretieren: *prophateúō*) aber werde ich«, heißt es gar im Fragment 150 (ed. Snell): Musisches Wirken wird hier (selbst)bewußt vom Dichter um jeglichen performativen Aspekt beschnitten. Eine ganz andere Wendung erfährt die Theorie musischer Performanz indes in Platons *Ion*, wo die göttliche Präsenz beim dichterischen Vortrag als eine »M.kette« beschrieben wird (Plat. Ion 536a–d): Das Publikum ist blind ergriffen von der begeistertsten Besessenheit des Sängers – die wiederum ist bloßer Abglanz derjenigen des Dichters (vgl. hierzu auch Plat. apol. 22b–f), der seinerseits von der M. erfüllt ist. Die Frage nach dem prinzipiellen Wahrheitswert der Besessenheit bleibt zwar unbeantwortet, doch wird die Möglichkeit einer sinnlich erlebbaren Wahrheit problematisiert, da sie auf blindem Glauben beruht und nicht auf Fachwissen (*téchnē*). In *Phaidros* hingegen ist von einem philosophisch relevanten musischen Enthusiasmus durchaus die Rede (Plat. Phaidr. 249c), bloß geht es dabei um einen Vorgang noetischer und nicht mehr sinnlich erfahrener Präsenz.

Von einer Mentalisierung des Musischen zeugen auch die *Aitia* des Kallimachos (1–2, insbes. 1, fr. 2f.): Hier erfolgt die Begegnung des Dichters mit den M. auf einem lediglich geträumten Helikon. Ein Zwiegespräch zwischen Dichter und M. grenzt beide Instanzen zudem scharf voneinander ab und überführt letztere von der Ebene des Darstellens in diejenige des Dargestellten. Die M. gleichen dabei nunmehr einer Allegorie geistiger Schaffenskraft, zumal einer an der literarischen Tradition orientierten: Die Dichterberufung durch die M. und nunmehr auch ?Apollon ist deutlich an Hesiod angelehnt [38. 71f.].

In der frühen röm. Literatur sind M. rar. Erschwert wird ihre Identifikation zudem dadurch, daß sie zunächst als *Camenae* bezeichnet werden, seit Livius Andronicus den Namen der Göttinnen in seiner Homerübersetzung entsprechend wiedergab – doch ist der Kult dieser Quellnympfen (?Nymphen) erst in der augusteischen Dichtung derart von demjenigen der M. überlagert, daß *Camena* und das Lehnwort *Musa* tatsächlich synonym sind [39]. Trotz nachweisbarer

Kultstätten scheinen die M. in der lat. Dichtung teils nur allegorischen Status innegehabt zu haben. Dies läßt sich u. a. daran ablesen, daß M. mit Ortsangabe versehen werden (der Parnas gilt nun als Ort des Heldenepos, während der Helikon als M.berg dem mittleren Stil zugeordnet wird [34], doch auch konkretere Räume bewohnen die M. nun) oder mit Adjektiven zur Bestimmung von Gattung oder Stillage präzisiert werden (im Kontext solcher allegorisch bezeichneter Arbeitsteilung ist wohl selbst Vergils Anrufung einzelner M. zu verstehen: Erato in Verg. Aen. 7,37–40, Kalliope in Verg. Aen. 9,525).

V.a. am Motiv der Dichterberufung läßt sich ablesen, daß musische Memoria nunmehr in die Nähe eines Archivs dichterischer Texte rückt: Bereits Ennius läßt seiner Anrufung der tanzenden olympischen Muse zugleich die Schilderung eines Traums folgen, in welchem der Geist Homers dem Dichter offenbart, sei in ihn eingefahren (Enn. ann. 1,1–10; [38.49–113]). Die musische Berufung wird also von einer Dichtermetempsychose mehr verdrängt als flankiert. Die Berufung des Properz auf dem Berg Helikon geschieht im Traum (Prop. 3,3) und führt in der für die Folgezeit sehr bedeutenden Allegorie des Tranks am M. quell (welche der griech. Antike fremd war) literarische Tradition und musische Memoria zusammen. Wie wenig es auf die M. als solche dabei ankommt, offenbart der Beginn desselben Buches: Properz ruft hier den Geist des Kallimachos als Autorität der griech. Dichtung an (so wie dieser sich bereits auf Hesiod berief, s. o.) und fährt sodann mit einer eigens hervorgebrachten M. (3,1,9–12) im Triumphwagen einher: Schöpfung ist das Werk von *imitatio* und *ingenium*. Entsprechend fordert Properz die röm. Dichter auf, sich an seine Fersen zu heften.



Abb. 1: Dinos des Sophilos, 6. Jh. v. Chr. London, British Museum. Fünf Musen sind Teil eines Olympischen Festzugs.

Auch der M.anruf ist ähnlichen Transformationen unterworfen. Derjenige des Lukrez gilt beispielsweise eigentlich Ennius und Homer (Lucr. 1,112–126); die von ihrer Natur her eher konservativen Göttinnen der Erinnerung werden dabei ausgerechnet für das niemals Dagewesene in Dienst genommen (Lucr. 1,922–50). Bes. akzentuiert erscheint die Dimension des von den M. verliehenen Ruhmes, der nun aber weniger im Sinne kulturstiftender Memoria den Heroen gilt, sondern mehr noch dem produktiven und damit dynamisierenden Dichter selbst zuteil zu werden hat. Die Autorität musisch verbürgter Wahrheit ist damit latent bis manifest untergraben.

Nur noch strittiges Wissen bringen die M. entsprechend in Ovids *Fasten* zustande (Ov. fast. 5,1); in Ov. ars 25–29 führt der Dichter sein Schertum ausdrücklich nicht auf das Wirken der M. zurück, sondern allein auf seine Erfahrung; und in seinen *Metamorphosen* gilt die Anrufung gar dem eigenen Geist (»animus«, Ov. met. 1,1); die M. hingegen berichten nunmehr allein als Binnenerzählerinnen von ihrem Wettstreit mit den Pieriden (Ov. met. 5,294–668) und dem Versuch des (sterblichen) Pyreneus, sie einzusperren und zu vergewaltigen (Ov. met. 5,268–293) – eine Fabel, welche die göttliche Autorität der M. weiter anfecht. Ov. am. 1,1 vollzieht gar – wie bereits Verg. catal. 5 – eine regelrechte M. vertreibung: ein Motiv, das für das christl. MA eben so bedeutend sein wird wie die standhafte Ablehnung der M. im Choliambus des Persius (Pers. 1–7; [9.144]).

B.1.2. Bildende Kunst

Die benannten Funktionen musischen Wirkens (s. o. B.1.1.) lassen sich auch für die ant. Bildende

Kunst nachweisen: Die Präsenz von M. skulpturen in griech. Bildungseinrichtungen und deren Bezeichnung als »Museion« (ursprünglich Begriff für M. heiligtümer; später werden auch Schulfeste mit Agonen »Museia« genannt) bezeugt die Bedeutung der M. für die Erziehung. Daß die M. auch in Delphi dargestellt wurden (sehr fragmentarisch ist eine M. gruppe dem 4. Jh. v. Chr. an dem Ostfronton des Apollontempels erhalten [31.678]; Plut. de pyth. or. 17 = Plut. mor. 402c bezeugt dort auch ein M. heiligtum), läßt ihre kultische Bedeutung erahnen. Der Temenos, den Platon in seiner Akademie den M. geweiht haben soll [41.288], bezeugt auch deren Nähe Philosophie.

M. darstellungen in der Vasenmalerei lassen ihre Einbettung in heroisch-mythol. Zusammenhänge deutlich werden (und betonen dabei gewissermaßen auch die ästhetische Dimension der M.). Die ältesten erhaltenen Darstellungen von M. sind die zwei Gruppen von fünf und (vermutlich) vier M. auf dem Dinos von Sophilos (vgl. Abb. 1) und von acht mit hesiodischen Namen ausgezeichneten M. auf der sog. François-Vase (Florenz, Museo Archeologico), die beide aus der ersten Hälfte des 6. Jh. datieren. Inschriften auf Vasen der zweiten Hälfte des 6. Jh. und des frühen 5. Jh. fehlen häufig, daß auch Darstellungen, auf denen die M. allein erscheinen, nicht immer sicher zugeschrieben werden können [31.659]. Die Neunzahl ist noch extrem selten bezeugt.

Oft werden die M. mit dem Musageten ?Apollon gezeigt, relativ häufig auch beim musikalischen Wettstreit des Apollon mit Marsyas [31.669f.] – der einzige Typus der M. als bloße Rezipientinnen. Die sprachliche Dimension musischen Wirkens wird seit der Mitte des 5. Jh. einerseits durch Schriftrollen und Diptychen als M. attribute [5.16], andererseits durch das Verhältnis der M. zu einem Dichter oder Sänger umgesetzt, der ihnen lauscht oder gemeinsam mit ihnen musiziert.

Die wohl älteste erhaltene skulpturale M. darstellung stammt aus dem 4. Jh.: Die Reliefs der Mantinea-Basis zeigen den Marsyaswettstreit in der Anwesenheit von sieben mit Instrumenten und einer Schriftrolle versehenen M. Von der M. gruppe aus Ambrakia (vermutlich 3. Jh. v. Chr. [5.246ff.]), ist lediglich der Sockel erhalten, der bezeugt, daß die M. hier mit ?Herakles als Musageten auftraten. Neuere Forschungen haben allerdings zeigen können, daß die fehlenden Statuen wohl auf erhaltenen röm. Vasenreliefs nachgebildet wurden [5.247]. Da dort »Herakles« aber nicht selbst, sondern nur ein dessen Maske tragender Schauspieler abgebildet ist, läßt diese Identifizierung gleichermaßen auf das Bewußtsein musischer Performanz und deren zunehmende Ästhetisierung schließen.

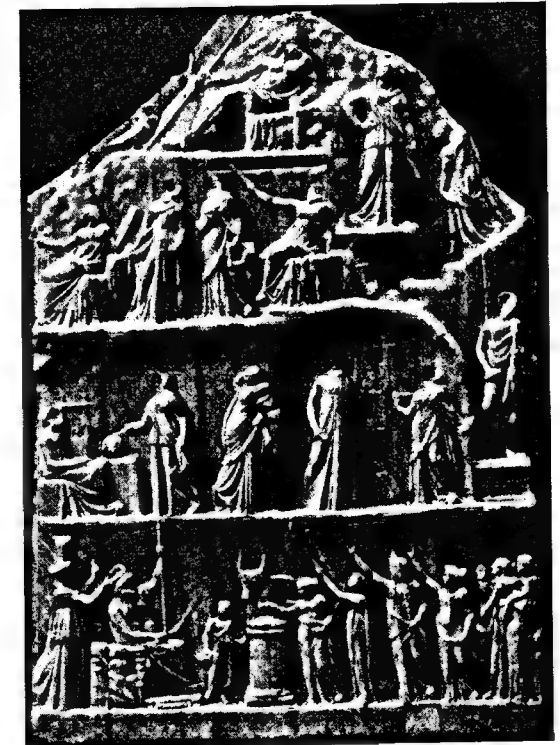


Abb. 2: Archelaos von Priene, Apotheose des Homer, Relief, zwischen 130 und 120 v. Chr. London, British Museum. Der Dichter steht v. a. kraft der ihm dienenden Musen in enger Beziehung zum Götterhimmel.

In der sog. *Apotheose des Homer* (vgl. Abb. 2) kommt den M. eine dienende Rolle gegenüber dem sterblichen Dichter zu: Gemeinsam mit anderen Gottheiten, aber auch Personifikationsallegorien nehmen sie an seiner Krönung teil. Jede der M. ist durch ein Attribut ausgezeichnet: Neben die bekannten Flöten und Saiteninstrumente sowie Schriftrolle und Diptychon tritt hier auch der Weltenball der Urania [41.290]. Die solcher Darstellung zugrundeliegende allegorisierende und auf Gattungszuschreibung zielende Individualisierung der M. wird in augusteischer Zeit vorläufig abgeschlossen. Sie läßt sich u. a. einer beschrifteten Wandmalerei aus Pompeji (62–79 n. Chr., Paris, Louvre) rekonstruieren: Kalliope (Epos) wird tendenziell als redende M., mit Schrifttafel oder mit geschlossener Buchrolle dargestellt, Kleio (Geschichtsschreibung) mit geöffneter Buchrolle, Erato (Chorlyrik und Liebeslyrik) mit Leier oder Kithara, Terpsichore (monodische Lyrik) ebenfalls mit einer Leier, Euterpe (Aulodie) mit doppelter Aulosflöte, Melpomene (Tragödie) mit tragischer Maske und Herkuleskeule, Thaleia (Komödie) mit komischer Maske und Hirtenstab, Urania (astronomisches Lehrgedicht) mit Zeigestab

und Globus. Nur Polyhymnia (Kunstprosa) bekommt kein Attribut (meist steht sie gestützt auf einen Felsen).

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

V.a. drei spätantike Schriften haben den Status der M. im MA geprägt: Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Die Hochzeit der Philologia mit Merkur), *De consolatione Philosophiae* (Der Trost der Philosophie) des Boethius und Macrobius' Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis* (Traum des Scipio; s.u. B.2.3.). Ersterer Text steht als ganzer im Zeichen einer Gegensätze harmonisch überwindenden Vereinigung und Einheit der Götter (*De nuptiis* 1,1–11). Die M. werden gemäß der myth. Tradition gleichermaßen als phöbische (apollinische) Hochzeitskapelle (vgl. auch 2,117 und 9,908) und als Herrinnen der Sphärenmusik (1,27f.) eingeführt – essentieller Teil einer Welt, die ihren Schöpfer preist. Doch auch die röm. Tradition des musischen Textarchivs läßt Martianus Capella einfließen: Nachdem die Philologie ihr Wissen in Form schwerer Bücher erbrochen hat (»vomebat«), sammeln die M. und die Künste die gehaltvollen Bücher auf. Die *Consolatio Philosophiae* hebt **III** dessen mit ein **III** M. vertreibung **III** Als Boethius sich in seiner Gefangenschaft mit dem elegischen Gesang seiner M. **III** trösten sucht, erscheint die erboste Philosophie, verjagt diese »Theaterdirnen« (»scenae meretriculae«) und ersetzt sie durch eigene M. Der schon seit Platon (s.o. B.1.1.) geltende Unterschied zwischen dichterischen und philosophischen M. wird hier also drastisch in Szene gesetzt; da letztere aber als Figuren nicht beschrieben werden, changiert die Bedeutung des Wortes nunmehr zwischen Verkörperungsallegorie und bloßer Bezeichnung der philosophischen Gesänge. Gleichwohl läßt sowohl die allegorische Poetik der Verkörperung als auch die prosimetrische Struktur des Textes eine neuplatonische Aufwertung der Dichtung zum Zweck der Darstellung einer per **III** unsagbaren göttlichen Wahrheit erkennen [23], die aber dieses Musische bis zum Verschwinden der M. selbst christianisiert.

In der Tat geht allein die weltliche Literatur des MA unbefangen mit der (meist relativ floskelhaft verwendeten [9]) Anrufung der M. um. In geistlichem Kontext sorgt hingegen zum einen die fortwährende Verdammung dieser Praxis **III** negativ für ein Fortleben [9], zum anderen aber auch die christl. Allegorese: Fulgentius (Fulg. Myth. 1,15) deutet die M. (wohl in der Nachfolge der von Pausanias bezeugten Tradition, s.o. A.) als **III** verschiedene Vorgänge der Erkenntnis: Die Reihe geht von Clío, dem Gerücht, bis zu Calliope, der schönstimmigen Aussprache des Er-

kannten. Gemeinsam mit **II** Apollon symbolisieren die M. zudem (vermutlich in der Nachfolge des **III** Plutarch bezeugten Mythos, s.o. A.) die *modulamina* der menschlichen Stimme (vier Zähne, zwei Lippen, eine Zunge, ein Gaumen, eine Kehle und eine Lunge), welche zusätzlich von Apollis zehnsaitiger Harfe bezeichnet werden, die Fulgentius ihrerseits mit derjenigen des Psalters (vgl. Ps 91,4 und 143,9) gleichsetzt. Isidor von Sevilla folgt dieser M. exegese und baut sie weiter **III** (s.u. B.2.3.). Amarcus (3,240–251) erhebt die M. im 11. Jh. gar in den Status einer Metaallegorie: Weil Gott, damit die ant. Texte den Christen später dienlich sein würden, den heidnischen Autoren die Gabe verliehen habe, »in ihrem Schreiben immer auch etwas anderes zu sagen«, hätten die dieses ahnenden Dichter die M. erfunden und ihnen ihre Eingebungen zugeschrieben (Amarc. 3,795–797 [9. 168f.]).

Auf neuplatonischem Boden macht Bernardus Silvestris Urania **III** (neuplatonischen) »Himmels-« oder »Sternenkönigin« (»siderum regina«, *Cosmographia* 1 [Summ.] 17; vgl. auch *De universitate mundi* 2,5,185ff.), die neben »Phisis« die erste von zwei der »Natura« in einer Art Lehnverhältnis untergeordneten Kräften ist: Während »Phisis« nur die vier Elemente sowie »Theoria« und »Practica« unterstehen, kommt der aus »Geist« (»Noys«) geborenen Urania das fünfte Element und die himmlische Intelligenz zu (nebst der astrologischen Verwaltung der Fortuna). Auch in seinem *Commentum super sex libros Eneidos* (Kommentar **III** sechs Büchern der Aeneis) faßt Bernardus die M. zudem als Allegorien des von Gott ausgehenden himmlischen Feuers (6,580–584); Urania ist auch hier die »celestis intelligentia«: Im Zuge einer Anpassung der M.ordnung des Fulgentius **III** ein geistiges Aufstiegschema der Seele mündet die Erkenntnis nun in ihr (vgl. ebd. 6,9).

Rudimente solcher Vorstellungen dürften noch dem *Ovide moralisé* zugrunde liegen, in dem auch der M. quell philosophische Bedeutung erlangt; er dient nunmehr einer allegorischen Waschung der Seele (5,2460–2479). Die M. werden mit diesem Vorgang gewissermaßen eins, wenn sie als Personifikationen menschlicher Auffassungsgaben (»propriétéz d'apprendre«, 5,2498) nunmehr zu drei (an die Ventrikelttheorie der zeitgenössischen Hirnphysiologie erinnernden) Funktionen zusammengefaßt werden – nämlich die auffassende (»aprehensive«), die rationale oder beurteilende (»judicative [...] **III** raisonable«) und die memorative (»remembrable«, vgl. 5,2534–37) Kraft. Wie sehr Bernardus' neuplatonische M. allego- **III** noetische Konzeptionen der Poesie befördert, zeigt bereits ein Jahrhundert zuvor Alanus' ab Insulis *Anticlaudianus*: Als »Phronesis« darin zur Burg Gottes voranschreitet (PL 210, Sp. 534 B), folgt eine Anrufung der »Musa coelestis«, die des Dichters einfache

Worte (»verba soli«) **III** Worten der Himmelsachse (»verba poli«) machen soll – womit jene bei Boethius beobachtete Konzeption einer das Unsagbare sagenden Poesie in den Bereich musischen Wirkens zurückgeholt wird.

Dante folgt dieser Entwicklung in *La Divina Commedia* eher zögerlich (Inf. 2,7–9, Purg. 1,7–12 und 29,37–42 und Par. 18,82–87): Den M. verleiht **III** **III** die Aura der heiligen Poesie, doch für die theopoetische Wiedergabe der höchsten Sphären kommen sie nicht in Frage (vgl. Par. 23,55–60). G. Boccaccio normalisiert die Konzeption musisch-poetischen Wirkens im Bereich theologischer Werke in seinen *Genealogie deorum gentilium* und behauptet eher lapidar, der Psalmist, Jesaja, Hiob und die anderen Heiligen hätten mit musischer Hilfe geschrieben (11,2,10–12). Auch schreckt er vor einer Parodie derselben Konzeption nicht zurück: In der Einleitung zum vierten Erzähltag seines *Decameron* stellt er fest, daß »die M. Frauen sind« und leitet daraus gar eine Überlegenheit der echten Frauen ab: Für diese habe er bereits sehr viele Texte verfaßt – für jene aber keinen einzigen.

Daß die humanistische Neubelebung des M. mythos eine Umkodierung sowohl ma. also auch ant. M. konzeptionen mit sich bringt, zeigt sich deutlicher bei F. Petrarca. Im Epos *Africa* feiert sich der Dichter als ein »neuer Ennius« (2,443) und macht darauf dessen metempsychotische Übertragung Homers in die röm. Literatur zu einer noch unvollkommenen »translatio musarum«, die er selbst erst zur Vollendung bringen kann (vgl. 2,445–450). In seiner dritten Ekloge (*Bucolicum* **III** 3) lernt der Hirte Stupeus, von Amor (**II** Eros) getrieben, Musik und Dichtkunst – **III** deren Vollendung gelangt er durch die erste musische Sängerberufung seit der Antike. Dennoch vergißt die Szene nicht die ma.-christianisierten Theorien der M.: Die Himmel antworten den Darbietungen der M.

mit Beifall (v. 90f.), **III** wohl auf die Anbindung der M. tänze **III** die Sphärenkreise (vv. 112–120) anspielt; und zudem werden in denselben Versen die *modulamina* der menschlichen Stimme und deren besänftigende Kraft hervorgehoben, die »Bildung« (»studium«) des »Geistes« (»ingenium«) und des »Hirns« (»cerebrum«) und v.a. eine »ätherische« Verstandeskraft. Die ant. Heiligung der Poesie ist also **III** sehr christianisiert und die **III**. Theopoetik derart ästhetisiert, daß beide in ein ungelöstes Spannungsverhältnis treten.

B.2.2. Bildende Kunst

In der Spätantike erlebt v.a. die bereits **III** hellenistischen Zeit bezeugte Nähe der M. zum Totenkult eine neue Blüte unter neuplatonischen Vorzeichen (vgl. zur neuplatonischen M. lehre auch Proklos' Hymne **III** die M.), die sich in vermehrten M. darstellungen auf Sarkophagen niederschlägt (vgl. Abb. 3). Ab dem 3. Jh. werden die M. mit Federschmuck dargestellt, den sie den **II** Sirenen im Wettstreit abgewonnen haben, der aber gleichermaßen die Nähe **III** neuplatonischen Seelenkonzeptionen unterstreicht. Eine Christianisierung der M. läßt sich in der Bildenden Kunst nur sporadisch nachweisen.

In der sakral geprägten **III**. Bildenden Kunst sind M. darstellungen eher selten. Überliefert sind einige Miniaturen **III** Boethius' *Consolatio Philosophiae* (s.o. B.2.1.), welche die Individualisierung der M. zurücknehmen. Ein neuer Typus findet sich in einer Handschrift des *Ovide moralisé* (BNF ms. fr. 871, fol. 116v), in welcher die allegorische Waschung des Geistes als M. bad in der Hippokrene (darüber der Pegasus) dargestellt wird. Bes. Einfluß scheint dies auf Christine de Pizan gehabt **III** haben, welche die M. nackt im klaren Wasser ihres Quells badend beschreibt – was wie-

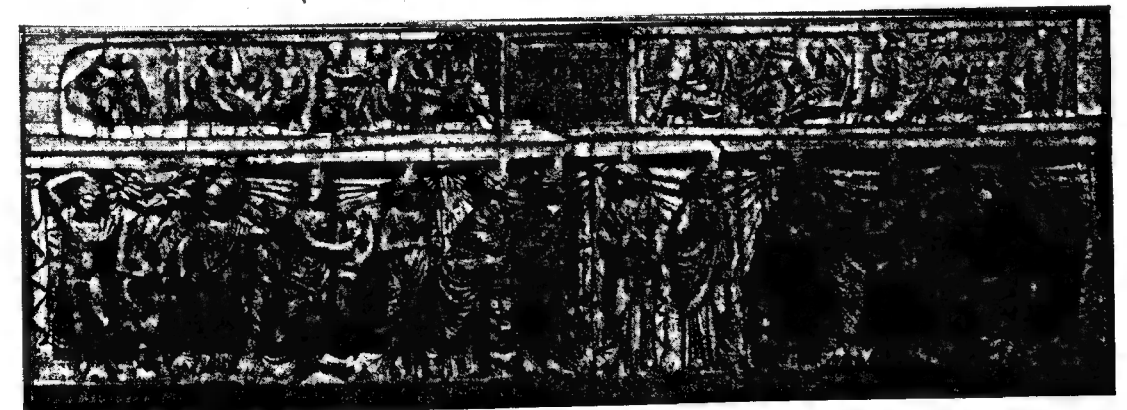


Abb. 3: Musensarkophag (Vorderseite), Marmor, um 200 n. Chr. Berlin, Pergamonmuseum. Zu den Musen können sich in sepulkralem Zusammenhang neben Apollo auch Pallas Athena oder gar Merkur gesellen, **III** **III** der Einbettung in **III** philosophisch-vergeistigten Bereich zeugt – zumal andere Musageten (etwa Hercules oder Bacchus) fehlen.

derum latent erotisierende M.darstellungen in den Manuskripten ihres *Chemin de long estude* nach sich zieht (vgl. London, British Library ms. Harley 4431, fol. 183r; Brüssel, Bibl. Royale Albert Ier, ms. 10982, fol. 13v und ms. 10983, fol. 13r). M. können aber auch als Repräsentantinnen der Sphärenklänge abgebildet werden (so etwa in der Handschrift 672, Bibl. Municipale de Reims, fol. 1r im Zuge einer Repräsentation des Aer); oder sie werden den sieben Freien Künsten zugeordnet. Dies schlägt sich teils in einer Vermengung der bildnerischen Vorgaben nieder (so auf einer Handschrift des *Ovide moralisé* aus dem 14. Jh., Lyon, Bibl. Municipale 742, fol. 87), teils auch in gemeinsamen Darstellungen bzw. Identifizierungen: Der *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (um 1170) stellt keusch wie Nonnen bekleidete M. den Künsten gegenüber (fol. 31v, 32r); eine Handschrift von Paulino Venetos *Satyrica Historia* (Bibl. Apost. Vat., ms. vat. lat. 1960, 265r) schlägt die Künste gar den M. zu.

B.2.3. Musik

Die spätantike Musiktheorie übernimmt Konzeptionen kosmologischer, pädagogischer und therapeutischer Wirkungen der Musik, doch spielen die M. selbst dabei zunächst keine große Rolle. V.a. Macrobius (s. o. B.2.1.) ist zu verdanken, wozu sie weiterhin als pythagoreische Hüterinnen der Sphärenharmonie gelten (vgl. Macr. somn. 2,3), welche von der irdischen Musik nachzuahmen sei; er legt dies u. a. anhand des für den christl. Totenkult entscheidenden Orpheus-Mythos dar und stellt auch den Bezug der Musik zur Weltseele heraus. Isidor von Sevilla gewinnt in seinen *Etymologien* dem M. quell eine natürliche »Musik« des Wasserrauschens ab (Isid. orig. 8,11,96) – Töchter der Memoria seien die M. indes gerade wegen der Flüchtigkeit der Klänge, die diese Gabe erfordere (Isid. orig. 3,15,1f.). Diese wirkmächtige Kausalität bildet die Einleitung zu seinen Ausführungen zur Musik, welche die M. christianisiert und musiktheoretisch rehabilitiert (Isid. orig. 3,17–33). Vor diesem Hintergrund ist wohl auch zu verstehen, daß die – sogar teils geistliche oder (wie die südfz. Sequenzdichtung) der geistlichen nahestehende – Musik die M. mitunter wie Heilige oder Engel behandelt (vgl. *Analecta Hymnica*, ed. G.M. Dreves, 7,221 und 19,367 sowie dazu [9. 163f.]).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die ma. Annäherung der M. Konzeptionen der Bildung (s. o. B.2.2) wird in der Nz. fortgeführt: Sowohl Universitätsstudenten als auch Schüler von (sogar jesuitischen) Gymnasien werden im 16. Jh. als mu-

sischer Chor bezeichnet – ihre Unterrichtsstätte als M.haus oder M.temple; die Bezeichnung *Philomusus* (für Gelehrte) wird üblich. Auch als taxonomisches Ordnungsschema können die M. verwendet werden, in der Dichtung erstmals in dem von F. de Quevedo begonnenen und seinem Bruder Pedro Aldrete vollendeten Werk *El Parnaso Español: monte en dos cumbres dividido en las nueve castellanas* (1648/70).

V.a. die Einführung von Platons *Phaidros* durch L. Brunis Übersetzung – zumal in seiner Auslegung durch M. Ficino [37. 146–214] – gibt den M. zusätzliche Bedeutung. Ficino übernimmt die platonische Konzeption von vier Formen des Wahnsinns (griech. *mania* gibt er als lat. *furor* wieder) – von denen die poetische den M. als Allegorien einer noetischen, belebten und wirkenden Wahrheit (also als »dihairetischen Allegorien« [3]) untersteht. Auf dieser Grundlage führt Ficino Platons Anamnesis auf neue Weise in die Konzeption des »furor divinus« ein, der die Seele nunmehr ihre einstige himmlische Existenz erinnert, indem er hilft, die dem Körper geschuldete innere Uneinigkeit harmonisch und rhythmisch zu überwinden (*In convivium Platonis* 7,14) – was umso einleuchtender ist, als die Harmonien der weltlichen Musik wiederum als Abkömmlinge der Sphärenklänge konzipiert sind. Ficino definiert zudem Platons »M.kette« dem *Ion* (s. o. B.1.1.) zu einer kosmischen Seinskette um (In Plat. *Ion.*): Mittels Angleichung des Menschen an die göttlichen Formen erfolgt eine Annäherung im durch Affinitäten strukturierten Raum des wahren Seins, und fährt geistige Substanz in den M.diener ein: Die fortan einflußreiche Konzeption musischer In-spiration ist ins Leben gerufen.

Mehr als nur eine bloße Vermittlung dieser Gedanken in den Norden Europas leistet indes H.C. Agrippa von Nettesheim in *De occulta philosophia* 3,46 (1510–1533): Wie fließend der Unterschied zwischen Ficinios dihairetischen Allegorien und kosmischen Agenten wie Engeln oder Dämonen ist (zumal vor naturphilosophischem Hintergrund), offenbart schon seine Benennung der M. als »Seelen (*animae*) der himmlischen Sphären«. Agrippa forciert die mikro-makrokosmologische sowie die astrologische Einbindung der Begeisterungstheorie und schreibt den einzelnen M. über ihre Zuordnung den Planeten auch mineralogische und v.a. mentale Aspekte zu, welche einen Aufstieg zu den himmlischen Bildern (»effigies«) ermöglichen: Mittel ist dabei (wie bei Ficino) eine musische Angleichung (»conformitas«) der Seele den Himmlischen, welche aufgrund dessen qua Affinitäten strukturierter Räumlichkeit ein Einfließen (»influxus«) des Göttlichen bedingt.

Einer grundlegend neuen Konzeption von Schöpfergeist und M. ist G. Brunos *De gli eroici furori* (*Von den heroischen Leidenschaften*) zuzuschreiben: Ins Zentrum

seiner M.konzeption rückt Bruno das schöpferische *ingenium*, und so wertet er den *furor* zur eigenständigen und innovativen Kraft um (vgl. 1, Dial. 1). Die M. sind nun selbst Produkt des Geistes, das sowohl mit dessen leidenschaftlichem Antrieb, dem *furor*, als auch mit dem (qua kreativer Kraft) einem solchen gewordenen) höheren Intellekt in eins fällt: Was unter neuplatonischen Vorzeichen transzendent und anamnestisch war, wird in einer Art »inversum Platonismus« [22] immanenter Schöpferkraft überantwortet.

Für die lyrische Tradition der M. in der Nz. ist zunächst das Beispiel P. de Ronsards hervorzuheben. In seiner Sängerberufung in *Hymne d'automne* (vv. 31–86) gesellt er zur inspirierenden Anhauchung durch Euterpe die Aushändigung eines Lorbeers, eine Waschung am M.quell und explizite Unterweisung. Ficinios Theorie scheint zwar aufgenommen, doch der Tradition (v. a. an Hesiod) gebrochen. In der Michel de l'Hospital gewidmeten Ode über die M. (*Odes* 1,10) vertieft Ronsard diese Poetik: Einerseits wird den M. die Gesamtheit des viergestaltigen »heiligen furor« überantwortet. Andererseits erscheinen sie überaus konkretisiert und sogar fragil und ängstlich. Die neuplatonische Nutzbarmachung des Ästhetischen für noetische Wahrheit weicht einem Konflikt zwischen ästhetischer Immanenz und philosophischer Offenbarung, in der erstere sich von letzterer deutlich emanzipiert.

L. de Góngora bringt eine weitere Wendung in die Poetik der M., indem er deren *furor* mit demjenigen des Amor (»Eros«) kurzschließt: Gemäß der ficinianischen Zuschreibung des Gesichtsinns zum *Liebesfuror* wird die vereinigte dichterische und amouröse Kraft dem Anblick der engelsgleichen Minnedame übertragen (Sonett Nr. 70 von 1583), die somit zu einer visuellen Konkurrenz für die akustischen M. wird. Letztlich bereitet dies eine Identifizierung der Geliebten mit der M. vor. Genau diese schreibt W. Shakespeare schließlich in seinen Sonetten (1609) fest: In Sonett 38/44 obliegt sowohl der Hauch als auch das Licht der poetischen Schaffenskraft (»invention«) nunmehr der Dame selbst, die zur alle anderen übertreffenden »zehnten M.« ernannt wird. Seine herkömmliche Privatmuse läßt Shakespeare (darin Bruno vergleichbar) indes so sehr mit dem eigenen *ingenium* verschmelzen, daß ihre mythol. Herkunft geradezu unkenntlich wird: Sie erkrankt (79/25) und verstummt, während der Angebeteten eine Aura des Unsagbaren verliehen wird (85/38). Singt die (ihre Mutter damit offenbar verleugnende) »vergeßliche« M. wieder, dann vergeudet sie dabei nur ihre »Inbrunst (fury)« ein paar wertlose Lieder und muß vom Dichter zur Ordnung gerufen werden (100/98). Solche Verweltlichung der M. fordert allerdings auch Gegenstimmen heraus – wie z. B. diejenige G. S. Du Bartas', der in seinem Gedicht *L'Uranie* (in *La Muse chrestienne*, 1573) die Perversion

einer Dichtung anprangert, welche (mit deutlichem Verweis auf Boethius' »Theaterdirnen«) »den Helikon zum Bordell« mache (v. 110). Auch E. Spensers *The Teares of the Muses* (1591) stehen in diesem Zeichen.

Eine entscheidende Grundlage für die intensive Auseinandersetzung der nzl. Epik mit den M. legt T. Tasso in *La Gerusalemme liberata* (1575). Der Dichter ruft eine von der bloß helikonischen M. verschiedene und zwischen den »Chören der Seligen« im Himmel beheimatete M. mit der Bitte, sie möge ihm »himmlische Inbrunst (*celesti ardori*) in die Brust hauchen« (1,2). Dabei gibt er der Tradition eine neue Wendung, wenn er um Verzeihung bittet, daß seine Dichtung auch Unwahres beinhalte: Nicht mehr allein die ästhetische Dimension (wie bei Ficino), sondern auch das ästhetische Spiel mit dem schönen Schein wird also für die höhere Wahrheit m.poetisch in Dienst genommen.

In G. B. Marinos *Adone* (1623) begleiten die M. »Apollon, der »heiligen und wunderbaren furor« in den Text einimpft (9,26) – was ein »wunderbar« zu viel ist, um die Heiligkeit in theologischem Sinne ernstzunehmen. Venus (»Aphrodite«) bevorzugt zudem Erato, welcher jegliche poetische Einimpfungsgewalt übertragen wird (20,109–113); die selbstreferentielle Poetik des Textes leistet also eine eigenmächtige, doch dafür gänzlich dem schönen Schein verhaftete Heiligsprechung ihrer selbst.

Einen anderen Weg schlägt das engl.sprachige Epos ein. E. Spensers *The Faerie Queene* (1590–1596) münzt die M.anrufung auf eine »Heilige Jungfrau, Oberhaupt der Neun«, die »aus ihrem ewigen Schrein die darin noch verborgenen Schriftrollen« eröffnen möge (1,2): Das Konzept der platonischen Anamnese wird also mit dem humanistischen Gestus der Wiederbelebung ant. Gedankenguts vereint, was einen *furor* im ficinianischen Sinne nicht zuläßt. J. Milton entwickelt in seinem *Paradise Lost* (1667) hingegen eine vermittelnde Theorie göttlicher Offenbarung: Eine »Himmlische M.« (die sich später als eine Urania herausstellt, vgl. 7,1–11) ruft er um Hilfe an (1,1–26): Das Wort »Muse« bezeichnet dabei den Ursprung einer heiligen Stimme (7,2) – und diese »Bedeutung, nicht den Namen« ruft der Dichter an (7,5). Gleichwohl geht ihm darum, Dinge auszusprechen, die »in Prosa und Lyrik (*rhyme*)« nie zuvor gesagt worden sind. Inszeniert wird also auch hier ein Spannungsverhältnis zwischen produktivem Schöpfergeist und gnadenhafter Eingebung »unersonnener« (»unpremeditated«) Verse durch die himmlische Patronin, die allwissend, weil vom Anbeginn der Zeit »anwesend« (»present«) ist (1,19–22): Die M. fällt mit dem die Schöpfung durchwaltenden Geist geradezu in eins, der über das Tohuwabohu der Genesis gekommen und es »be-fruchtet hat« (»mad'st it pregnant«). Doch obwohl die

Blick auf den Himmel gerichtet, mit seiner siebensaitigen Leier (genauer: der kurz zuvor erfundenen streichbaren Lira da braccio): Die Poesie ist zwar irdisch, doch durchwaltet vom göttlichen Numen.

Neuplatonische M.konzeptionen lassen sich für die Bildende Kunst auch in der Nachfolge ausmachen, etwa bei Werken wie J. Bertojas *Apollo ■ le Muse concertanti* (ca. 1564, Parma, Palazzo Sanvitale), wo der phöbische Chor auf einer Wolke sitzend musiziert; der *Vertreibung der Musen vom Parnass* des Giovanni da San Giovanni (vor 1636, Fresko im Palazzo Pitti, Florenz), der die M. einzeln in den Himmel entrückt; den im Zweiten Weltkrieg zerstörten, mit hoher Wahrscheinlichkeit Tintoretto zuzuschreibenden Dresdener *Muse* ■ ■ (ca. 1570–1580), wo der lorbeergekrönte Apoll den ebenso ausgestatteten M. aus einer Wolke heraus erscheint; und J. Breughels d.Ä. *Allegorien der Luft* (frühes 17. Jh., Lyon, Musée des Beaux-Arts; Marseille, Musée des Beaux-Arts), wo sich Uranias Himmel mit der Wissenschaft (insbes. der Optik) und der himmlische Äther mit dem weltlichen Wind vereint finden. Wie bereits für die literarische Tradition festgestellt, spielen auch diese Gemälde ihre ästhetisch konkrete Dimension je verschieden dergestalt aus, daß sich mitunter ein Spannungsverhältnis zwischen neuplatonischer Transzendenz und ästhetischer Immanenz entwickelt. L. Lottos *Schlafender Apoll* (1540, Budapest, Szepmuveseti Muzeum) setzt ■ dieser Tradition gar einen manifest kritischen Kontrapunkt: Der Musaget ist vor den verwaisten musischen Attributen eingeknickt und träumt offensichtlich von der über ihm schwebenden Fama, während die nackten M. einen keiner göttlichen Ordnung mehr zugänglichen – vielleicht dionysischen? – *furore* in wildem Tanz ausleben. J. Vermeer läßt indes in seiner *Allegorie auf die Malerei* (zwischen 1652 und 1665, Wien, Kunsthistorisches Museum) ein als Kleio verkleidetes Modell vor einer *mappa mundi* posieren und verlagert damit die musische Funktion in die Binnenpragmatik des Bildes (und somit die Darstellungsebene der Malerei).

Das Motiv eines einzelnen Dichters mit seiner Muse wird in der Nz. ebenfalls in markanter Form neu aufgenommen. N. Poussins *Inspiration des Dichters* (um 1630, Paris, Louvre) stellt eine nur mit einem Hirtenstab versehene Muse dar, die hinter einem mit Lorbeerkrantz und Leier ausgezeichneten Apoll steht, der einem seinerseits von einem Putto bekrönten Dichter diktiert. Der Inspirationsvorgang gestaltet sich also gewissermaßen direkt und ohne den Umweg der quasi funktionslos gewordenen M. – eine Anordnung, die Poussin auch in seiner sog. *Inspiration des Anakreon* (um 1635, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum) beibehält, die allerdings noch weniger dem Titel entspricht: Apoll flößt dem Dichter einen Trank ein, womit die Dichtergabe entweder der röm.-ma.

Tradition oder dem dionysischen Prinzip angenähert wird. In einer Entwurfzeichnung zum Frontispiz einer Ausgabe der Werke des Horaz von 1642 läßt Poussin hingegen eine Muse dem Dichter eine Satyrmaske aufsetzen: Die musische Begeisterung wird hier also als eine Art göttlich angeleitetes Rollenspiel dargestellt.

In dieser Tradition setzt bald eine (versinnlichende) Fleischwerdung der M. ein. Auf Einzelporträts werden Edeldamen oder Schauspielerinnen (vgl. etwa Sir J. Reynolds' Porträt von Sarah Siddons, 1784, Huntington Art Gallery, San Marino, California) häufig als »M.« dargestellt und Dichtern wie Malern ihre Töchter und Ehefrauen als »M.« beigelegt [14]. W. Hogarth kehrt letzteres Motiv zu einer misogynen Ehesatire: Auf seinem Portrait von *David Garrick und Ehefrau* (1757, London, National Portrait Gallery) verwendet die »Muse« ihrem Schützling unbemerkt das Schreibgerät; auf einem Selbstporträt (1757–1758, ebd.) stellt sich der Maler hingegen selbstbewußt als Urheber der komischen M. Thalia dar.

B.3.3. Musik

Bis ins 17. Jh. bleiben neuplatonische wie astronomisch-naturphilosophische Konzeptionen der Sphärenmusik auch für die Musiktheorie bestimmend. B. Ramis de Pareja ordnet im dritten Kapitel seiner *Musica practica* (1482) in der Nachfolge des Martianus Capella die M. den Planeten zu, woraufhin ■ dieses Schema mit einer an der Stufenleiter des Seins orientierten Harmonielehre verbindet. Auf dem Frontispiz ■ ■ Franchino Gaforis *Practica musicae* (1496) stehen die M. in gleicher Folge – versehen mit den griech. Saitennamen der achtstufigen Leiter, welche auch die Kirchentöne bezeichnet und zu einem Gott, Apoll (dargestellt mit siebensaitiger Lira da braccio), führt. Der Text (*Practica musicae* 4,12) baut dieses Schema noch aus: Der M.leiter wird nun auch noch der Zodiak einverleibt. Leicht variiert findet sich dieses Modell im 14. Kapitel des *Dodecacoardeon* (*Die zwölf Tonarten*) von H. Glarean (um 1540).

Doch verlieren die M. in der Folge zusehends ihre Funktion: Trotz pythagoreischer Einflüsse fehlen entsprechende Zuordnungen in R. Fludds *Utriusque Cosmi Historia* (1617), J. Keplers *Harmonice Mundi* (1619), M. Mersennes *Harmonie Universelle* (1636–1637) und A. Kirchers *Musurgia universalis* (1650). Wenn etwa Fludd in seinem Werk (2,2: *De Templo Musicae*) sich auf die M. bezieht, dann haben diese jegliche Handlungsmacht ■ ■ mathematische Axiome der kosmischen Harmonienlehre abgetreten, durch welche die Übereinstimmungen von spiritueller und materieller Welt mathematisch-geometrisch berechenbar werden. Deutlicher schlägt sich dies noch bei Kircher

nieder, der Gott als »Orgelbauer« der Schöpfung begreift: Das komplizierte harmonische Gefüge der Register übertrifft die vergleichsweise schlichte Leier »Apollons und rechtfertigt den Metaphernwechsel ins Unmusische durch technische Überlegenheit.

Auch in der Musik eignen sich M.titel zur taxonomischen Ordnungsstiftung (vgl. etwa die *Musae Sioniae* des M. Praetorius; zu nennen wären auch die Musik inkorporierenden Romane J. G. Ahles, die *Unstrutische Clio*, *Unstrutische Calliope* usw. betitelt sind). In der Praxis v. a. des Balletts und Tanzes gehen aber auch neuplatonische M.konzeptionen eine Verbindung mit der Festkultur der Renaissance ein, indem etwa die choreographische Ordnung mit derjenigen des Kosmos in Beziehung gesetzt wird. Einen besonderen Fall stellt hier die mikro-makrokosmologische Beziehungen inszenierende *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (Rom, 1600) des E. de' Cavalieri dar, wo das Menschengeschlecht auf dem Boden der musischen Theorie M. Ficinios in Tanz und Gesang unterwiesen wird. Im Musiktheater scheinen die M. indes zwischen der pragmatischen und der semantischen Ebene der Stücke beheimatet zu sein: Bald werden sie als *dramatis personae*, bald als Allegorien musikalischer Prinzipien thematisch. S. Landi etwa versucht in seiner *Morte d'Orfeo* (vermutlich Venetio um 1619) über die Einheit von Text und Musik die griech. *musiké* wieder aufleben ■ ■ lassen, indem ■ ■ »wie eine Muse« komponiert; B. Strozzi vereint »Sprache des Herzens und Instrumente der Seele [...] wie eine Sirene« in ihrer Kantaten- und Ariensammlung *Diporti di Euterpe* (Venedig 1659). Zuvor hat D. Belli in seinem *Orfeo dolente* (Florenz 1616, aufgeführt als Intermezzo ■ ■ Tassos *Aminta*) stattdessen »Orpheus' Mutter Calliope in die Klage ihres Sohnes um Eurydice einstimmen lassen.

Der doppelten Stellung werden v. a. Auftritte von M. in Prologen gerecht, welche eine thematische oder mythol. Rahmung zur »eigentlichen« Handlung bieten resp. Gattungsfragen klären – so etwa in J.-B. Lullys *Atys* (St. Germain-en-Laye, 1676; Libretto von P. Quinault), in dem *Terpsichore*-Prolog ■ ■ G. F. Händels *Pastor fido* (beigefügt 1734 für eine Aufführung im Londoner Covent Garden) und in J.-J. Mourets *Les fêtes de Thalie* (Paris, Palais Royal 1714; Libretto von J. de la Font). Auch in der Haupthandlung allegorischer Werke können die M. metapoetische Funktionen erfüllen, so etwa in G. Reutters *Il parricida accusato e difeso* (Wien 1737, aufgeführt ■ ■ Hof Karls VI. zu Ehren der Kaiserin Elisabeth; Libretto von P. Metastasio), der eine geradezu psychomachische Rechtfertigung der Schönen Künste vollzieht: Apollo verteidigt die M. vor Jupiter (Giove) gegen von der Tugend, der Wahrheit und dem Verdienst (Merito) vorgetragene Anklagen (nämlich der Schamlosigkeit, des Hervorrufens

ungezügelter Affekte und der Lüge). Das pädagogische Ideal, das sich in diesem Werk manifestiert, ist eine »erfreuende Lehre«, die aber offenbar nicht in Diensten einer höheren Wahrheit oder Tugend steht – im Gegenteil müssen die allegorischen Anklägerinnen und ihr Chor der Geister (Geni) sich am Ende musischen Zielen unterordnen. Eine noch ungewöhnlichere »Arbeit am Mythos« leistet J.-J. Rousseaus Oper *Les muses galantes* (entstanden 1745–1747, erst posthum veröffentlicht, die Musik ist bis auf den Prolog verloren), die einen Triumph Amors (»Eros« über Apoll propagiert: Der Gott der Liebe avanciert zum Musaget, dessen empfindsame M. »im Lilienreich [...] inmitten der Schönen Künste« die Welt verzaubern.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Auch in der Moderne setzt sich die nzl. M.flut zunächst fort. Sogar die von den M. begründete Taxonomie ist noch präsent (vgl. etwa die Gliederung von J. W. von Goethes *Herrmann und Dorothea*), obwohl traditionelle M.ordnungen (trotz regelmäßiger Aktualisierung, vgl. etwa den von verschiedenen Autoren verfaßten Zyklus *Les neuf Muses*, 1928) angesichts neuer Medien und Gattungen ihre Griffigkeit einbüßen. Doch läßt der v. a. in Werken des Realismus ausgeprägte Hang zur M.ironisierung (vgl. etwa H. de Balzacs *La Muse du département*, wo eine schreibende Frau aus der Provinz unter diesem Namen ridikülisiert wird, oder W. Raabe, der in gleich mehreren Werken – u. a. *Der Hungerpastor*, 1864 – die M. zur Kündigung alltäglicher Nichtigkeiten anruft) darauf schließen, daß die nzl. M.poetik problematisch geworden ist.

Dies hat wohl bereits W. Blake im Auge, als er in seinem Gedicht *To the Muses* 1783 beklagt, die Göttinnen hätten alle Orte, die sie auf der Erde und im Himmel einst bevölkerten, verlassen: Sie enthielten den Bardens »ihre alte Liebe« vor – und entsprechend seien deren Klänge »gezwungen« (»forced«). Polemisch werden die M. also gerade für eine Befreiung der Poesie unter modernen Vorzeichen (die sich als Rückkehr zur wahren und authentischen Antike geriert) in Anspruch genommen. Eine Rückkehr des *furore* unter ähnlichen Prämissen kündigt sich kurz zuvor auch in F. G. Klopstocks *Messias* an: Eine »unsterbliche Muse«, welche die Gerechtigkeit vom »Göttlichen Blick« gelernt hat, läßt hier die Seele des Dichters zunächst »im ihren Gesichtern umgeben« und »innerlich beb[en]« zurück. Dieses seelische Erhabenheitsserlebnis muß durch das ebenfalls von der M. gesandte »himmlische Licht« aufgeheitert und qua musischer Belehrung in Schöpferlob verwandelt werden. Das Göttliche wird, anstatt in einer überindividuellen Ratio aufzugehen,

der höheren Vernunft einer empfindenden Innerlichkeit überantwortet.

Die latent damit einhergehende Privatisierung und Immanentisierung des Musischen bleibt fortan prägend. Sie findet sich noch forciert in F. Hölderlins *Hymne an die Göttin der Harmonie* (welche Urania genannt wird): »Froh, als könnt ich Schöpfungen beglücken« macht das lyrische Ich sich ans Werk. Der »schöpferische Kuß« (der wohl erste M.kuß erfolgt im Zuge einer postnatalen Dichterberufung in A. Cowleys *Dauidis*, 1656 – erotisiert wird er indes erst in Goethes Gedicht *Erwählter Fels*) sowie die »Begeisterung« und der »Hauch« Uranias fügen sich in eine Poesie, deren Ort der individuelle Schöpfergeist ist, in welchem Welt, Geister und Dichter in einer als »göttliche Magie« begriffenen Harmonie vereinigt werden. Die Hierarchie der Inspiration ist dabei einem Vexierspiel gewichen, das die Kategorien von Aktivität und Passivität aufhebt: Teils »naht die Seele sich der Schöpferin«, teils ist es Urania, die »sich der Seele naht«, bis diese sich »in ihr vergißt«, auf daß der Dichter »Schöpfer [ihrer] Schöpfungen« werde.

Eine Synthese von autonomer und auf fremde Mächte angewiesener Schöpferkraft versucht auch W. Wordsworths (intertextuell auf Petrarca *Solo e pensoso* bezogenes) Sonett *Most sweet it is with unuplifted eyes*; die M. wird hier in ein romantisches Korrespondenzverhältnis von Innerlichkeit und Natur eingebettet und kaum noch vom Dichtergeist unterschieden. P.B. Shelleys anlässlich J. Keats' Tod verfaßtes episches Gedicht *Adonais* gesellt dem (unter diesem dem myth. Adonis mit dem biblischen Adonai verschmelzenden Namen) zum Genius verklärten Dichter eine ihn beklagende Urania bei: Die von Trauer um ihren Dichter ergriffene M. fährt auf die Erde herab, um sich dort – dem inkarnierten Verbum gleich – irdischem Leid auszusetzen sowie verzeitlicht und gar sterblich (vgl. Strophe 26, v. 9) zu werden; der Dichter selbst fährt dagegen in die unsterbliche Natur ein, offenbart sich in deren Klängen und entwickelt sich in ihr zu einer »spür- und erkennbaren Anwesenheit« (»a presence to be felt and known«, Strophe 42, v. 4): Die Dichtung wird geheiligt, indem das christl. Erlösungswerk in poetische Immanenz verkehrt wird.

Als seismographisch für eine fortschreitende Immanentisierung des Musischen kann durchaus auch die Erotisierung der M. als Frau oder Geliebte des Dichters angesehen werden (als markantes und ironisches Beispiel diene dasjenige von Novalis und Sophia, wie H. Heine in *Die Romantische Schule* 2,4 darstellt) – sowie ihre Physiologisierung, wie sie sich im (auch von A. Rimbaud gebrauchten) Terminus »Muse verte« für Absinth niederschlägt. Ch. Baudelaire führt diese Entwicklung in *Les Fleurs du Mal* (1857) zu einer drastischen Konsequenz: Eine »kranke Muse« (*La muse*

malade) ist von demjenigen »Mak befallen, das sie einst unter neuplatonischen Vorzeichen überwinden sollte: der schlechten Physis. Das nach ihr benannte Sonett verlagert damit den traditionellen Schwebezustand der M. zwischen Allegorie und Geistwesen in einen solchen zwischen Allegorie und Frau. Diese »schlechte« Inkarnation wird zudem dadurch verdoppelt, daß der musische *furor* selbst sich in diesem Gedicht in einen physischen verwandelt, der von normalem Wahnsinn (»folie«) nicht mehr unterschieden ist. Noch drastischer stellt sich das Problem der M.poetik in dem Sonett *La Muse vénale*. An ant. Statuen erinnernde »morne Schultern« und das Sternengold blaugemalter Gewölbe rufen als einzige Elemente noch den M. zuzuordnende Isotopien auf – jedoch nicht mehr im Sinne eines »gelebten« oder »inspirierenden« Musischen, sondern einer bis zur Wertlosigkeit reproduzierten Darstellung: Die prostituierte M. ist zur käuflichen Ware reifiziert und zugleich alternativlos auf unzeitgemäße, falsch und kitschig gewordene Formeln zurückgeworfen, »an die sie nicht glaubt«.

Eine ähnliche Entwicklung erfährt auch die Verbindung musischer Memoria. A.S. Puschkin verbindet die Form innerlichen Erlebens mit einer Erinnerungspoetik: In seinem Gedicht *Muza* (1821) händigt die titelgebende mütterliche Frau dem lyrischen Dichter-Ich bereits in Kindertagen ihre Flöte aus und haucht ihr jenes enthusiasmierte Leben ein, das nun das Gedicht inspiriert. V. Hugo setzt hingegen die Muse mit der überindividuellen Geschichte gleich (vgl. *Les Châtiments* 3, 1853). In einer Ode (*Odes et ballades*, 3,2 von 1826) stellt er die musische Ruhmesgabe zudem sowohl der irdischen Vergänglichkeit als auch den Fähnissen der Welt entgegen und schreibt der M. die Fähigkeit zu, in diesen die »Schritte Gottes« aufzuzeigen und für historiographische Gerechtigkeit zu sorgen; das Dasein der Welt wird also als musisches Phänomen gerechtfertigt. P. Verlaines *Le poète et la Muse* (in *Jadis et naguère*, 1884) macht das Zimmer einer Liebschaft in seiner Funktion eines persönlichen Gedächtnisorts selbst zu einer »M.« – die indes nur noch im Titel benannt wird: Sie ist also bloß noch Metapher (nicht mehr verkörpernde Allegorie) einer dichterischen Funktion, die ihre Basis in der empirischen Welt gefunden hat.

Auch die Inspiration geht den Weg der Materialisierung: F. T. Marinetti läßt sich das Projekt einer amimetischen und von musischer Tradition unbelasteten Sprache der Immanenz in seinem *Manifesto tecnico della letteratura futurista* von einem Propeller und dessen Lärm zublase und diktieren. Gewiß läßt sich neben M.diktat und musischer Memoria noch eine weitere moderne Bestimmung des Musischen ausmachen – nämlich das »Zusprechen der Botschaft, die der Dichter aufnimmt und weiterträgt, im Medium der Sprache

[28. 433]; doch auch hier schreitet die Immanentisierung weiter fort, bis die M. moderner Prägung in einer Dichtung der säkularisierten Welt »sehr aufgehen, daß sie sich letztlich darin verlieren. J. Cortázar zieht in seiner Erzählung *El otro cielo* (1966) die Konsequenz, indem er die M. nunmehr selbst zum archivierte Gegenstand (statt Prinzip der Memoria) macht und ihnen das Adjektiv »eingestaubt« (»polvorientas«) beifügt.

B.4.2. Bildende Kunst

Gegen Anfang des 19. Jh. verleiht v. a. der Klassizismus den M. neue Gestalt und Funktion, indem er ant. oder nzl. Bildformeln wieder aufgreift und in neuen Kontexte einbettet; vgl. etwa A. Canovas Skulptur *Polyhymnia* (1812–1817, Wien, Hofburg), die zwar in antikisierendem Gewand dargestellt ist, aber wie die M. des Studiolo von Belfiore thronet, oder P.-P. Prud'hons *Der Triumph Bonapartes oder der Frieden* (1801, Chantilly, Musée Condé), wo die M. wie auf der François-Vase in einen Festzug eingebettet um einen Streitwagen herum angeordnet sind – bloß daß auf diesem Napoleon als M.führer steht; *Der Ort der Unsterblichkeit* (1806, ebd.) desselben Malers zeigt starke Affinität sowohl Raffaels *Schule von Athen* als auch dessen *Parnaß*.

Zur klassizistischen Grab- und Denkmalsdekoration eingesetzte M. lassen eine grundlegende Aufweichung der Funktionszuschreibungen erkennen: M. eignen sich nun für jedwede Berufssparte. Das Motiv der musischen Inspiration bleibt indes etwas präziser gefaßt: Von E. Delacroix stammt das Fresko *Hesiod und die Muse* (2. Viertel 19. Jh., Paris, Palais Bourbon, Bibliothèque), in der letztere über dem schlafenden Dichter schwebt. J. A. D. Ingres' *Der Komponist Cherubini und die Muse der Lyrik* (vgl. Abb. 5) ruft zwar mit zehnsaitiger Leier und antikisierendem Gewand eine hohe Tradition der M.darstellung auf, doch führt dies nunmehr allein dazu, daß das Bild in zwei Ebenen zerfällt: Von der Farbgebung unterstrichen, kontrastiert Cherubinis markantes Gesicht das entindividualisierte Ideal der statuarisch wirkenden M. Wenn A. Böcklin 1863 schließlich seine Frau *Angela Böcklin als Muse* darstellt, dann sorgen Titel und minutiöse Darstellung für eine irritierende Konkretisierung der autoreferentiell gewordenen »Inspiration« des Gemäldes, die sich zugleich seiner Idealisierung entgegenstellt.

Zu einer anderen Konsequenz führt O. Dix diese Tradition in seinem *Selbstbildnis mit Muse* (1925, Hagen, K.-E.-Osthaus-Museum), indem er zeigt, wie er eine in derselben Bildräumlichkeit situierte überzeichnet vollbusige M. mit üppigem Haupt- und Schamhaar anfertigt, die ihm ihrerseits zuwinkt: Die Thematisierung des Schaffensprozesses verortet diese Muse



Abb. 5: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Cherubini (Cherubini und die Muse), Öl auf Leinwand, 1842. Paris, Louvre. Die musische Inspiration erfolgt mittels einer fast segnenden Hand.

der drastischen Darstellung in einem Prozeß der Autotranspiration, in der Muse, Werk und Schaffensprozeß verschmelzen. Einen wieder anderen Weg schlagen die symbolistisch-mythol. Gemälde G. Moreaus ein. Geradezu programmatischen Wert hat sein *Die Musen verlassen ihren Vater Apoll, um die Welt zu erleuchten* (1868, Paris, Musée G. Moreau), das Arabesken und (musische oder apollinische) Symbole in einem überbordenden Gemälde »verflucht, daß es zwischen allegorischer Darstellung und amimetischer Erscheinung unauflösbar changiert. Auf dem Gemälde *Hesiod und die Muse* (1891, Paris, Musée d'Orsay) läßt Moreau eine mit Flügeln dargestellte Muse den ungerührt seiner Leier zugewandten, nackten Dichter von hinten umarmen.

J.-B.C. Corots *Muse im Wald* (3. Viertel 19. Jh., Paris, Louvre) stellt eine in der Landschaft sich verliebende M.szene dar, doch scheint dabei als das eigentlich Musische die (impressionistisch konzipierte) Perzeption dazustehen, welche durch den Modus der Darstellung in den Vordergrund gerückt wird. Wesentlich deutlicher wird dies noch bei O. Redon, dessen *Muse auf Pegasus* (zwischen 1898 und 1902, Privatsammlung) durch einen zur Auflösung in reine Farben tendierenden Himmel fliegt. C. Brancusis *Schlafende Muse* (zwei Versionen, 1909 und 1911, Washington, Hirshhorn Museum, und New York, Metropolitan Museum of Art) führt die Muse indes auf minimalistische

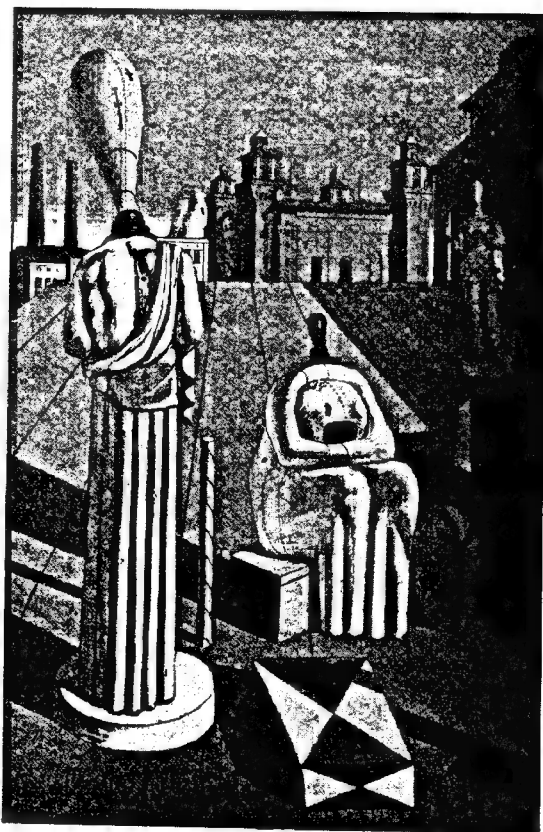


Abb. 6: Giorgio de Chirico, Die beunruhigenden Musen, Öl auf Leinwand, 1917. Privatsammlung.

sche Formen zurück; v. a. die Tatsache, daß der Künstler die beiden M. fast identisch einmal in Marmor und einmal in Bronze gefertigt hat, legt nahe, daß hier neben der darstellerischen Ökonomie auch die Materie als Musisches akzentuiert werden soll.

G. de Chiricos Gemälde *Die beunruhigenden Musen* (vgl. Abb. 6) schließlich zeigt drei M.: Eine antikisierende Statue, eine sitzende Skulptur mit geöffnetem Bauch und eine dritte, verschattete Statue im Hintergrund. Alle haben sie tropfenförmige und genähte Köpfe. Unpassendes wird zusammengeführt – v. a. dysfunktional plazierte Gegenstände moderner Serienproduktion mit traditionellen Formen; und dies geschieht im wörtlichen Sinne auf einer Bühne gebrochener Räumlichkeit – einem Bretterboden, der kein Kontinuum erreicht, sondern das Schema der Zentralperspektive als entleerte Folie anzitiert. Auch die Zeitlichkeit irritiert: Harte Schlagschatten verweisen auf eine tief stehende, aber noch helle Sonne – dem widerspricht der Abendhimmel, dessen heller Schimmer der vermeintlichen Sonne entgegengesetzt ist. Nicht als Herrinnen einer einenden Harmonie sind die M.

also dargestellt, sondern sie verweisen auf die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, auf Unvereinbarkeiten und Dissonanzen – ihre »beunruhigende« Inspiration folgt uneinsichtigen Gesetzen einer entfesselten und fragmentierenden Kombinatorik.

B.4.3. Musik

Im 19. Jh. sind die M. oft kaum mehr denn bloße Namengeberinnen für »gutklingende, unverbindliche« Titel [11. 187–192]. Die Form eines Dialogs von Dichter und Muse setzt indes C. de Saint-Saëns in seinem Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester *La Muse et le poète* (1909) musikalisch um. Eigenwilliger mutet G. Charpentiers M.krönung an, in der im Rahmen seiner *Apothéose Musicale* (1898) einem als M. gefeierten Mädchen von Künstlern und Proletariern gleichermaßen gehuldigt wird.

Auf den Bühnen des 19./20. Jh. sind die M. zwar viel weniger vertreten als in der Nz., doch bieten sie sich zur Verhandlung von kulturtheoretischen Fragen an. L. van Beethoven läßt in seinem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (Wien 1801) zunächst stumpfe menschliche Wesen bei Göttern und M. auf dem Parnaß ihre wahre Menschlichkeit lernen. In der Schlußapothese zu F. Servais' Oper *Apollonide* (später *Jón*, UA Karlsruhe 1899, Libretto von Leconte de Lisle) erscheinen die M., um *Jón* (Ion) ein kosmologisch verklärtes Reich der Poesie zu eröffnen. G. Balanchines und I. Stravinskis Ballett *Apollon musagète* (Paris, 1928) zielt dagegen auf a-diskursive Immanenz: Drei M. sind es, die der Titelgott auf den Olymp führt: Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore – für die erste (mittels einer Tafel als M. der Dichtung bestimmt) und die zweite (als M. der Pantomime ausgewiesen) kann *Apollon* sich nicht erwärmen. Erwählt wird die tanzende Terpsichore. Offenbar wird ein Erleben jenseits der Diskursivität als das wahrhaft Musische favorisiert, das sich von seiner Tradition emanzipiert.

Ganz anders die gleichzeitige entstandene Oper *Amphion* von A. Honegger und P. Valéry (1929, UA Paris/London 1931). Dargestellt wird zwar auch hier eine allegorische Kulturgeschichte auf musischem Boden; die M. werden einmal mehr in ihrer myth. kulturstiftenden Dimension aufgegriffen, ihr metam. Status hervorgehoben. Die allegorisierende Handlung als ganze scheint dabei aber der nzl. Praxis entlehnt; die Berufung Amphions im Traum erinnert an Kallimachos; das Bühnenbild eines zweigeteilten Berges, der den Kithairon mit dem M.berg verschmelzen läßt, verweist auf den zweigipfligen Parnaß der Antike und Nz.; seine Ausgestaltung gemäß romantischen Erhabenheitsformeln verweist indes auf moderne M.konzeptionen; daß die M. bei ihrem Auftritt und ihrem Abgang nur »Muse, Muse, Muse« singen,

gemahnt gleichermaßen an die Selbstverwiesenheit der *poésie pure* und die avantgardistische Aushöhlung der Signifikanten; und auch das *l'art pour l'art* wird in das (zudem als Gesamtkunstwerk konzipierte) Stück aufgenommen: Ein musischer Tempel – nicht eine Stadtmauer – ist es, den der (mit Referenz auf Beethoven, s.o.) eingangs als Höhlenmensch eingeführte Amphion mit den Klängen der apollinischen Harfe baut.

Honegger und Valéry propagieren also gerade keine Bevorzugung eines a-diskursiven Erlebens wie Stravinskij und Balanchine, sondern stellen eine Art Summa der Rezeption des M.mythos als Kulturgeschichte vor. Da somit der M.mythos aber nicht mehr aktualisiert wird, sondern ältere Aktualisierungen als solche nebeneinandergestellt werden, schlägt hier musische Memoria auf sich selbst zurück: Die »Arbeit am Metamythos« wird zur Bloßlegung der Prinzipien einer »Arbeit am Mythos« getrieben – Archivierung an die Stelle der Aktualisierung gesetzt. Die vier M. erscheinen als Allegorien einer entsprechenden Zeitlichkeit: Es sind eine, die »sieht, was nicht ist«, eine, die »weiß, was nicht mehr ist«, eine die »macht, was sein wird« und eine, die »nichts als lieben kann«. Die Leerstelle des Gegenwartigen in der musischen Zeitlichkeit markiert hier (anders als bei Hesiod, s.o. B.1.1.) die Ohnmacht der M., an dem als »Jetztzeit« markierten Ende der Oper noch wirken zu können: Sie treten ab, Amphion wird von einer *Eros* und *Thanatos* gleichermaßen verkörpernden Frau entführt – der musische Tempel bleibt verwaist zurück, gleichsam als Relikt einer vergangenen Zeit.

→ *Apollon; Chariten; Dionysos; Herakles; Marsyas; Nymphen; Orpheus; Sirenen; Zeus*

Forschungsliteratur

- [1] G. ACAMBEN, *Le philosophe et la muse*, in: AdPh 57, 1994, 87–89 [2] E. BARMAYER, *Die Musen*. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie, 1968 [3] W. BERNARD, Spätantike Dichtungstheorien. Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch, 1990 [4] O. BIE, *Die Musen in der antiken Kunst*, 1887 [5] P. BING, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, 1988 [6] P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, 1936 [7] C. BRINK/W. HORNBOSTEL, *Pegasus und die Künste* (Ausst.kat.), 1993 [8] R. BUSSI et al. (Hrsg.), *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano* (Ausst.kat.), 1991 [9] E.R. CURTIUS, *Die Musen im Mittelalter*, in: ZrPh 59, 1939, 129–188 [10] E.R. CURTIUS, *Mittelalterstudien* 18, in: ZrPh 63, 1943, 246–268 [11] A. EDLER,

- Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jh.*, 1970 [12] A. FORD, *Homer. Poetry of the Past*, 1992 [13] H.A. FRIEDBERG, *The Site of the Muses*, 1975 [14] J. GAUS, *Ingenium und Ars*, in: WRJ 34, 1974, 199–228 [15] J. GODWIN, *Harmonies of Heaven and Earth*, 1987 [16] J.K. HENINGER JR., *Touche of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, 1974 [17] H. KEES, *Art. Musai*, in: RE 31, 1933, 680–757 [18] F. KITTLER, *Musik und Mathematik*, 2006 [19] H. KOLLER, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, 1963 [20] G.M. LEDBETTER, *Poetics before Plato. Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, 2003 [21] W. LUDWIG, *Musenkult und Gottesdienst. Evangelischer Humanismus der Renaissancezeit*, in: W. Ludwig (Hrsg.), *Die Musen im Reformationszeitalter*, 2001 [22] M. MOOG-GRÜNEWALD, *Inverser Platonismus – Zur erkenntnistheoretischen Begründung moderner Ästhetik bei Giordano Bruno*, in: FS K. W. Hempfer, 2006, 221–238 [23] M. MOOG-GRÜNEWALD, *Selbstsorge als ästhetische Reflexion – Anmerkungen zur »Consolatio Philosophiae« des Boethius*, in: M. Moog-Grünwald (Hrsg.), *Autobiographisches Schreiben und poetische Selbstsorge*, 2004, 1–20 [24] E.M. MOORMANN/W. UITTHERHOEVE, *Art. Musen*, in: LaG, 1995, 461–66 [25] P. MURRAY/P. WILSON, *Music and the Muses. The Culture of music in the Classical Athenian City*, 2004 [26] G. NAGY, *Poetry and Performance. Homer and Beyond*, 1996 [27] J.-L. NANCY, *Les Musen*, 1994 [28] G. NEUMANN, *L'inspiration qui retire*. Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne, in: A. Haverkamp/R. Lachmann (Hrsg.), *Memoria – Vergessen und Erinnern*, 1993, 433–455 [29] W.F. OTTO, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, 1956 [30] W. PÖTSCHER, *Das Selbstverständnis des Dichters in der homerischen Poesie*, in: LjGG NF 27, 1986, 9–22 [31] A. QUEYREL, *Art. Mousa, Musai*, in: LIMC 6.1, 1992, 657–678 [32] R. SCHLESIER, *Les Musen dans le prologue de la »Théogonie« d'Hésiode*, in: RHR 199, 1982, 131–167 [33] R. SCHLESIER, *Verwendungsgeschichtliche Anmerkungen zum Begriff der Inspiration*, in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* (ZÄK Sonderheft), hrsg. G. Mattenklott, 2004, 177–194 [34] E. SCHRÖTER, *Die Ikonographie des Themas Parnaß von Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jh.*, 1977 [35] B. SISMONDO RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B. C.*, 1990 [36] E. SPENTZOU, *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration*, 2002 [37] CH. STEPPICH, *Numine Afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, 2002 [38] W. SUERBAUM, *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter*, 1968 [39] J.H. WASZINK, *Camena*, in: CeM 17, 1956, 139–148 [40] M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, 1966 [41] M. WEGNER, *Art. Muse*, in: EAA 5, 1963, 286–297.

Jan Söffner (Berlin)

Narcissus s. Narkissos

Narkissos

(Νάρκισσος, lat. Narcissus)

A. Mythos

Der Mythos des N. stammt aus der griech. Landschaft Böotien. N. gilt als der Sohn des Flußgottes Kephisos (lat. Cephissus) und der Nymphe Liriope. Die wirkmächtigste Version geht auf Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 3,339–510) zurück: Wie das Leben des *Oidipus* ist auch das Leben des N. schicksalhaft von einem Orakel des Teiresias überschattet. Auf die Frage der Mutter, ob ihrem neugeborenen Sohn ein langes Leben beschieden sein wird, antwortet der Seher: »Wenn er sich nicht selbst erkennt« (»si non novit«, Ov. met. 3,348). N. wächst zu einem schönen Jüngling heran, und viele Männer und Frauen verlieben sich in ihn. Doch er weist alle Liebeswerbungen stolz zurück, auch die der *Nymphe Echo*, die nur die jeweils letzten Silben der Worte ihrer Gesprächspartner wiederholen kann, da Hera ihr zur Strafe für ihre Geschwätzigkeit die Sprechfähigkeit genommen hat. Vor Kummer über die unerwiderte Liebe wird Echo zu Stein. Nur ihre Stimme überlebt.

Nemesis erhört die Bitte eines verschmähten Liebhabers und bestraft N. für seine Hartherzigkeit. Während der Jagd auf dem Berg Helikon erblickt er bei einer Rast an einer Quelle auf der Wasseroberfläche sein Spiegelbild und verliebt sich in sein eigenes Antlitz. Vergeblich versucht er, das Trugbild umarmen. Obwohl er nach einer Weile erkennt, daß es sich um ein Abbild seiner selbst handelt, kann er sich nicht von dem schönen Anblick lösen und stirbt vor Sehnsucht nach dem unerreichbaren Objekt seiner Begierde. Echo stimmt in seine Klage über diese unglückliche Liebe ein, indem sie seine letzten Worte zurückwirft. Selbst im Hades fährt N. fort, sein Spiegelbild im Wasser der Styx zu betrachten. Die *Nymphen* aber, die den toten Jüngling bestatten wollen, finden an seiner Stelle eine gelb-weiße Blume vor: die Narzisse.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Der griech. Mythograph Konon, dessen Version etwa zeitgleich mit Ovids Text entstand und durch den byzantinischen Gelehrten Photios überliefert wurde, setzt einen moralischen Akzent auf den Aspekt der sträflich verschmähten Liebe. Bei ihm verdichten

sich die bei Ovid nur vage skizzierten anonymen Liebhaber zu einer klar umrissenen Person namens Ameinias. Dieser nimmt sich, enttäuscht über die Gefühlskälte des N., auf dessen Türschwelle das Leben. An der Quelle wird sich N. in einer analogen Leidensituation seines eigenen Fehlverhaltens bewußt und sühnt sein Vergehen seinerseits durch Selbstmord. Die Legende begründet einen lokalen *Eros*-Kult in Thespien.

Pausanias liefert in seiner *Periégēsis Helládos* (160/180 n. Chr.) eine rationalisierende Interpretation der für ihn ganz und gar ungläubwürdigen Geschichte. N. habe eine geliebte Zwillingsschwester gehabt, die ihm aufs Haar glich. Nach deren Tod sei er immer wieder zu derselben Quelle in Böotien zurückgekehrt, um sich anhand des eigenen Spiegelbildes das Gesicht der Verstorbenen vergegenwärtigen und in dieser süßen Illusion Trost zu suchen (Paus. 9,31,7–9). Philostratos behandelt den N. mythos im Rahmen seiner Beschreibung einer ant. Gemäldegalerie in den *Eikónes* (3. Jh. n. Chr., hier 1,23). Er betont v. a. die ästhetische Dimension: die außerordentliche körperliche Schönheit des Jünglings und die künstlerische Perfektion der Darstellung in dem beschriebenen naturgetreuen Bild. Das Spiegelmotiv weitet sich hier zu einer raffinierten literarischen *mise en abyme* aus: die Quelle spiegelt N., das Gemälde stellt die Quelle und N. dar, das literarische Werk schließlich reflektiert über das Gemälde, die Quelle und N. Ähnlich raffiniert verfährt Kallistratos, der in seinen *Ekphrások* (3. Jh. n. Chr., hier Nr. 5) eine wunderschöne Marmorstatue des N. mitsamt deren Spiegelbild in einer Quelle schildert und dabei feststellt, daß das auf der Oberfläche des Wassers bewegte Bild beseelter und lebendiger wirkt als die Skulptur. Zum Höhepunkt steigert sich das Spiel mit den optischen Reflektionen, wenn der Erzähler am Ende auf seinen eigenen Text Bezug nimmt als auf ein nicht minder beseeltes »Bild«.

Plinius d.Ä. erwähnt die Narzisse in seiner *Historia naturalis* (77 n. Chr.) als eine Pflanze mit narkotischer Wirkung. Als Blume der *Persephone* wird sie seit den Homerischen Hymnen eng mit dem Totenreich assoziiert (Hom. h. 2,1–21).

In den *Dionysiaká* des Nonnos von Panopolis (1. Hälfte d. 5. Jh. n. Chr.) erscheint N. im Zusammenhang mit dem Bacchuskult (*Persephone*). Hier wird N. als Sohn des *Endymion* und der Mondgöttin Selene, also als Frucht einer traumhaft-visionären Liebesbeziehung bezeichnet. In der Schlußepisode des

Epos läßt Dionysos eine von Narzissen umgebene, be rauschende Weinquelle aus einem Felsen entspringen, um die *Nymphe Aura* zu betäuben. An dieser »tückischen Liebesquelle« vollzieht er mit ihr eine »Hochzeit im Schlaf« und zeugt den Knaben Iakchos (Nonn. Dion. 48,570–978), der zusammen mit *Demeter* und *Persephone* bei den Eleusinischen Mysterien verehrt wurde.

Die N.fabel handelt von Leidenschaft und Tod, von Homoerotik, Inzestneigung und exzessiver Eigenliebe, von Sinneswahrnehmung, Illusion und Fiktionalität, vom Problem der Ich-Identität, der Selbsterkenntnis und der Erkenntnis schlechthin. Sie thematisiert außerdem die Medien »Bild« und »Klang« und operiert mit kunstvollen Techniken der Spiegelung und Verdoppelung. Aufgrund ihrer stofflichen Breite bietet sie sich für vielfältige ethische, psychologische, epistemologische sowie poetologische bzw. kunsttheoretische Interpretationen an.

B.1.2. Bildende Kunst

Die uns bekannten Kopien von Statuen der Schule des Polyklet (5. Jh. v. Chr.) sind nicht nachweislich als N.darstellungen identifizierbar. Sie könnten ebenso die Knaben *Adonis* oder *Hyakinthos* meinen, die wie N. ein früher Tod ereilte und die wie er in Blumen verwandelt wurden. Ab der röm. Kaiserzeit, also parallel zu den relativ späten Textquellen, wird der schöne Jüngling zum beliebten Sujet auf Wandfresken (in Pompeji) und Fußbodenmosaiken (bes. in Antiocheia), wobei die Künstler ihn gerne in eine idyllische Landschaft versetzen und ihre Virtuosität an der Zeichnung seines Spiegelbildes erproben. Er zielt auch Gemmen und Textilien. Röm. Statuen und Statuetten zeigen N. oft mit weit über dem Kopf ausgestreckten Armen. Auf Sarkophagen erinnert seine Gestalt, oft von einem *Eros* begleitet, pathetisch an die gefährliche Nähe zwischen Lebensfülle, Liebesverheißung und Tod [20].

B.2. Spätantike, Mittelalter und Frühhumanismus

B.2.1. Literatur

Seit der Spätantike wird der N.mythos v. a. im Rahmen der neuplatonischen Philosophie allegorisiert. In der Abhandlung *Über das Schöne* in Plotins *Enneaden* wird N. zum Inbegriff desjenigen, der bei der körperlichen Schönheit des *eidolon* (Abbilds) stehen bleibt, sich also mit dem bloßen Schatten oder Schein begnügt, statt zur wahren geistigen Schönheit des *eidōs* (der Idee) vorzustoßen: »[...] der wollte ein schönes Abbild, das auf dem Wasser schwebte, greifen, stürzte

aber in die Tiefe der Flut und ward nicht mehr gesehen: ganz ebenso wird auch, wer sich an die schönen Leiber klammert und nicht von ihnen läßt, hinabsinken nicht leiblich aber mit der Seele in dunkle Tiefen, die dem Geiste zuwider sind; er bleibt er als Blinder im Dunkel und lebt schon hier wie einst dort nur mit Schatten zusammen« (Plot. 1,6,8).

Im christl. MA verengt sich diese auf die platonische Ideenlehre ausgerichtete Deutung weitgehend auf eine eindimensionale moralische Belehrung. So zitieren im 12. Jh. Arnulf von Orléans und A. Neckham N. als Exempel des bestrafte Hochmuts bzw. der selbstherrlichen Eitelkeit [in: 32, 77f.]. Die Verwandlung des Jünglings in eine Blume wird als Metapher der Nutzlosigkeit und Nichtigkeit gedeutet. Die höfische Literatur des MA stellt dagegen das Thema des *Eros* in den Mittelpunkt, wobei die im ant. Griechenland gesellschaftlich akzeptierte homoerotische Dimension strikt ausgeblendet wird. Der von einem normannischen Anonymus verfaßte *Lai de Narcissus* (Ende 12. Jh.) beschreibt anhand des Schicksals von N. und der Königstochter Dané alle Symptome und Stadien einer unerfüllten Liebe bis zum verzweifelten Tod beider Beteiligten und endet mit der Warnung, sich nicht rückhaltlos der Allmacht Amors hinzugeben. Komplexer gestaltet sich die ma. Liebesdidaktik im *Roman de la Rose* des Guillaume de Lorris (um 1230). Hier gelangt der Ich-Erzähler, der als Prototyp des Liebenden fungiert, im allegorischen Liebesgarten zum Liebesbrunnen, auf dessen Rand eine Inschrift vor dem Fehlverhalten des N. warnt. Vom Grunde des Wassers funkeln dem Betrachter zwei Kristalle entgegen: seine eigenen Augen, die die Selbstliebe in ihm wecken. Auf den zweiten Blick spiegelt sich in diesen Kristallen jedoch auch die Rose, Sinnbild der idealtypischen Geliebten, auf die sich seine weitere Suche richten wird (vv. 1422–1678). Die Selbstliebe wird somit als notwendige Phase dargestellt, die der liebenden Zuwendung zum Anderen vorausgeht.

Die ital. Novellensammlung *Il Novellino* (Ende 13. Jh.) verzichtet gänzlich auf den Aspekt der Belehrung. Der Akzent liegt vielmehr auf der Klage über den frühen Tod des schönen, vollkommenen Jünglings und seine Verwandlung durch Amor in einen Mandelbaum. Dieser überraschende, die Metamorphose der Phyllis erinnernde Motivwechsel von der Totenblume zu einem Symbol der Fruchtbarkeit ist als »Rückgängigmachung des Todes« bzw. »Überführung in Unsterblichkeit« gedeutet worden [Walde in: 21, 58f.]. In der Tat symbolisiert der Mandelbaum im MA die Auferstehung Christi. Der im MA sonst negativ besetzte N. wird demnach im *Novellino* eine quasi religiösen Figur überhöht und deutet hiermit bereits auf den radikalen Paradigmenwandel im MA zur Nz. hin.

Dessen ungeachtet wird das moralische Deutungsschema der christl.-ma. Ovidkommentare bis in den Frühhumanismus hinein fortgeschrieben. Selbst G. Boccaccio, der an sich dazu tendiert, den ovidischen Erzählungen bereits einen eigenständigen literarischen Wert beizumessen, didaktisiert den Mythos in seinen *Genealogie deorum gentilium*. Die Nympe Echo bedeute die (für die Humanisten so wichtige) *fama*, den Ruhm, der dem Menschen aufgrund seiner Verdienste ein Andenken über den Tod hinaus versichere. Statt sich ■■■ Ruhm zu bemühen, habe N. sich dem sinnlichen Vergnügen hingegeben, das wie Wasser zerrinne. Hiermit sei sein Name ■ schnell in Vergessenheit geraten wie die Narzisse welk werde.

Der Florentiner Neuplatoniker M. Ficino, dessen Philosophie ganz auf die Erkenntnis durch Introspektion gerichtet ist, da er die menschliche Seele als Spiegel des göttlichen Geistes auffaßt, hätte in N. eine Symbolfigur seines Denkens erblicken können. Doch hält ■ in seinem *Commentarium in convivium Platonis de amore* (1496) an der Überlieferung Plotins fest und sieht in N. die Seele des unbesonnenen Menschen, die den vergänglichen Körper (ihren Schatten) mehr liebt als ihre unvergängliche geistige Substanz. Diese negative Interpretation des N. gerät in Konflikt mit der in die neuplatonische Philosophie eingegangenen, in der hermetischen Schrift *Pimander* überlieferten orphischen Kultsage, die im Parallelmythos des sich bespiegelnden, von den Titanen zerrissenen Dionysos-Knaben (Zagreus) den Moment der Schöpfung symbolisiert sieht.

B.2.2. Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts

Frz. Miniaturen des 14. Jh. reduzieren die Darstellung auf einen sitzenden oder knienden N., der sich über eine durch ein Rund oder Vieleck umrandete Quelle beugt, ■■■ der ihm etwas ungelentk sein Ebenbild entgegenblickt. Der idyllische Schauplatz wird durch einen schematisch stilisierten Baum im Hintergrund angedeutet (so z.B. die folgenden drei Miniaturen: British Library, Ms. 20 A XVIII; Abb.: [18. 97]; Cambridge University Library, Ms. GG IV.6; Abb.: [18. 129]; Staatsbibl. Berlin, MS gall 4° 80, fol. 12v; Abb.: [18. 128]).

Dieselbe konventionelle Ikonographie, allerdings mit feinsten Details ausgestattet, zeigt ein frz.-flämischer Tausendblumentepich vom Ende des 15. Jh. (Boston, Museum of Fine Arts). Ein überaus eleganter, höfisch gekleideter junger Mann beugt sich über einen fein ziselierten Brunnen in einer hochstilisierten Blumenlandschaft, die ■ die Tradition des ma. Paradiesgartens anknüpft. Sein ausgesuchter Habitus (Kopfschmuck aus Federn, bauschender Samtumhang und mit Juwelen geschmückte Beinkleider) läßt auf

übertriebene Selbstverliebtheit schließen. Im Unterschied zur didaktischen Literatur des MA wird hier jedoch kein negatives Exempel statuiert, sondern eine raffinierte Ästhetik inszeniert, wie ■ der schmückenden Funktion eines Wandteppichs entspricht.

Innerlich bewegter, auf eine neue subjektive Empfindung ausgerichtet ist die Darstellung des Pseudo-Boltraffio (vgl. Abb. 1). Der melancholisch-verträumte, in sich gekehrte Blick des blassen, androgynen Jünglings und die ihn umgebende düstere Felsengrotte erinnern an die beseelten Gesichter und die naturalistischen, aber gleichzeitig symbolischen Landschaften Leonardos, ■■ dessen Werkstatt das Bild auch stammt [16. 149].

B.3. Neuzeit

B.3.1. Text- und Bildzeugnisse der Renaissance

Symptomatisch für die Schwellenzeit der Renaissance ist die ambivalente Behandlung des N. bzw. des Spiegelmotivs in den viel rezipierten Emblembüchern des 16. Jh. Ab 1549 wird N. in A. Alciatis *Emblemata* wie in der etwa zeitgleichen *Picta poesis* (1552) des B. Aneau als Exempel der sträflichen Eigenliebe (*φιλαυτία/philautia*) abgehandelt, wobei er interessanterweise auf die Ebene eines Intellektuellen gehoben wird: Die Eigenliebe läßt gelehrte Männer zugrunde gehen, die, statt althergebrachte Dogmen zu tradieren, ihren eigenen Phantasien nachhängen: »[...] Eigen Lieb ist Gehrter Leut seucht/Verderbnuß abnehmen on deucht/Dardurch jr vil seindt gangen zu grundt/Vnd gehn darzu auch noch all stundt/Welche der alten weiß vnd lehr/Verwerffen vnd nemmen neuw her/Vnd lehren nur jr fantasy/Sonst ist nichts hinder jn danns



Abb. 1: Sog. Pseudo-Boltraffio, Narcissus, Öl auf Leinwand, Ende des 15. Jh. London, National Gallery.

gshrey» [31. 1627] (»Ingenii est marcor cladesque filautia, doctos/Quae pessum plures datque deditque viros;/Qui veterum abiecta methodo nova dogmata quaerunt,/Nilque suas praeter tradere phantasias» [28. 306]).

Andererseits wird das Spiegelmotiv in positiver Weise unter dem delphischen Motto »Erkenne dich selbst« in Anlehnung ■ Platon's *Alkibiades* aufgegriffen [29. 126]. Im Kommentar des C. Mignault (Erstausgabe 1571) zu Alciatis Emblem *Dicta septem sapientium* (*Die Sprüche der Sieben Weisen*) heißt ■ im ironischen Gegenzug zum ovidischen N.text: »Inventa sunt specula [...], ut homo ■ ipse nosceret« (»Die Spiegel wurden erfunden, damit der Mensch sich selber erkenne«) [28. 787]. Blaise de Vigenère schafft in seinem Philostratoskommentar (*Les images ■ tableaux de platte-peinture*, Erstausgabe 1578, 196) eine klare Synthese aus beiden Themen, indem er die N.fabel mit optischen und epistemologischen Theorien aus dem *Timaios*-Kommentar des Chalcidius in Zusammenhang bringt. Sein N. erliegt eindeutig keiner Täuschung mehr, sondern ihm wird die Vision einer universellen Wahrheit zuteil.

Diese neue Konzeption findet ihren literarischen Niederschlag in der Lyrik der *Pléiade* (ab der Mitte des 16. Jh.). Pontus de Tyard, Autor eines zu seiner Zeit einflußreichen Traktats über den *furor poeticus*, evoziert nicht zufällig in seinem Gedichtzyklus *Douze fables de fleuves ■ fontaines* (1585) die N.version des Pausanias, die das Spiegelbild mit einer erinnerten geliebten Person ■■ verschmelzen läßt. Vor dem Hintergrund von Tyards Theorie über den göttlichen Dichterwahn und der in seinen *Erreurs amoureuses* geschilderten Parallelfiguren des träumenden Endymion und des ■ eine Wolke verliebten Ixion liest sich die bewußt fiktive und als beglückend erlebte Beziehung zu einem imaginären Liebesobjekt als Gleichnis des literarischen Schöpfungsaktes. Der melancholische, introspektive N., der in den Spiegel blickend aus einem Wesen zwei macht, wird im engen Verbund mit dem Mythos von Salmakis und Hermaphroditos, in dem zwei Wesen zu einer Einheit verschmelzen, zum Inbegriff des tief sinnigen Denkers und Künstlers, der die Geheimnisse der Schöpfung nachvollzieht. Obwohl sich hinter Tyards Version des Mythos eindeutig Ficanos Inspirationslehre verbirgt, befindet sich sein N. diametral entgegengesetzt zu dessen negativer, Plotin verhafteter Deutung dieser neuplatonischen Symbolfigur [11. 305–357]. Eine Tyards Interpretation vergleichbare Behandlung erfährt das N.thema in P. de Ronsards *Amours*, in denen die unerbitliche Geliebte immer wieder als Wahnvorstellung (»figure vaine« oder »vaine peinture«) mit dem Spiegelbild des N. verglichen wird [33. Bd. 1, 34f.; 106f.; 261]. Aus dem Blut des ent-

kräfteten N. aber erwächst eine Blume: die Poesie [33. Bd. 2, 985f.].

Das kunstgeschichtliche Pendant zur idealisierten N.figur bei den frz. Dichtern der *Pléiade* bildet ein Gemälde von Caravaggio (vgl. Abb. 2; weitere Abb. in: [23. 225]), das dem Spiegelbild des N. annähernd denselben Raum und denselben Wert zugesteht wie seiner realen Erscheinung. Würde man Caravaggios Gemälde auf den Kopf stellen, ■ könnte man, abgesehen von der farblichen Abtönung, Abbild und Wirklichkeit von ihrer Form her kaum mehr unterscheiden. Figur und Spiegelung des N. bilden einen Kreis [5. 109f.], nach neuplatonischer Auffassung Symbol der Vollkommenheit. Auch Caravaggios *Narciso* kann somit als der in sich ruhende, sich selbst genügende, seine eigene fiktive Welt aus sich selbst erschaffende Maler verstanden werden.

B.3.2. Literatur und Malerei des Manierismus und Barock

Im Zeitalter, in dem die Philosophie das Selbstbewußtsein des denkenden Menschen zum zentralen Thema erhebt (»Cogito, ergo sum«), gestalten sich auch die Künste in gesteigertem Maße selbstreflexiv. In einer extrem stilisierten Sprache würdigt der ital. Manierist G. Marino in seinem Gedichtzyklus *La Galleria* (1619) nach dem Vorbild von Philostratos und Kallistratos die Kunstfertigkeit existierender oder ima-



Abb. 2: Caravaggio, Narciso, Öl auf Leinwand, um 1600. Rom, Galleria Nazionale d'Arte antica.

grierter Gemälde und Skulpturen. Dabei löst er den Mythos noch stärker als seine Vorgänger des 16. Jh. aus seinem allegorischen Bezug zur außerliterarischen Wirklichkeit. So hat Marino in seinen vier Gedichten über die N. gemälde der Maler B. Castello und F. M. Vanni (beide 16. Jh.) weder die traditionelle moralische *philautia*-Deutung noch die renaissancephilosophische *nosce te ipsum*-Interpretation («Erkenne dich selbst!») im Blick. Seine Lesart ist in erster Linie poetologisch ausgerichtet [13. 94 f.].

In seinem Sonett über das N. bild B. Castellós (*La Galeria*, 1,2) vermittelt der Dichter den Inhalt der Fabel auf der formalen Textebene durch ein virtuosos Spiel mit syntaktischen Parallelismen, Alliterationen und Paronomasien, die \square verdoppelt oder sogar spiegelbildlich anordnet: «Non finto il fonte, e chi si mira in esso/è vivo, \square vero, \square vera è l'onda, \square viva» («Nicht künstlich vorgetäuscht ist die Quelle noch der sich in ihr spiegelt./Er ist lebendig und wirklich, und wirklich und lebendig ist auch das Wasser»). Wie die Manieristen der röm. Kaiserzeit inszeniert Marino hier einen Wettstreit zwischen Kunst und Natur und läßt das Bild über die Wirklichkeit triumphieren, indem er die »Differenz zwischen [...] Darstellung und Dargestelltem vergessen« läßt [25. 12]: «ch'opra sia però d'arte, io non confesso» («daß das Werk von Künstlerhand gemacht ist, wage ich nicht \square sagen»). Ultimative Siegerin im Wettstreit zwischen den Künsten bleibt aber die Poesie. In einem auf das soeben zitierte N. sonett folgenden Epigramm über ein Bild der ? Nymphe Echo, die in der höfisch bestimmten Kultur des 17. Jh. nun

zunehmend mit ins Blickfeld genommen wird, kommt explizit zum Ausdruck, daß die Dichtung gegenüber der Malerei über die Evokation bildlicher Vorstellungen hinaus die klangliche Suggestion voraussetzt: «Ben sentiresti ancor le voci istesse./se dipinger la voce si potesse» («Ihr würdet wohl noch dieselben Stimmen hören./wenn \square die Stimme denn malen könnte«).

Einer neuen These zufolge [24] geht es Marino aber um weit mehr als um die kunstvolle bildliche und klangliche Mimesis, nämlich um eine produktions- und rezeptionsästhetische Reflexion dieser Phänomene. Hierin liegt das wahrhaft Neue, die Renaissance Überschreitende: Ziel der *Galeria* ist das »Offenlegen des mimetischen Anspruchs der Kunst als einer Täuschung, die als solche erkannt und reflektiert werden soll. Erst im Bewußtsein davon, wie das Vortäuschen einer glaubhaften Wirklichkeitsdarstellung gemacht ist, kommt die Wahrnehmung des Kunstwerks und auch der Gedichte zum Abschluß« [24. 241].

Ähnlich selbstreflexiv und mit den Schwesterkünsten konkurrierend zeigt sich die Malerei des mit G. Marino eng befreundeten N. Poussin. In seinem um 1625 entstandenen Bild *Echo und Narziß* (auch: *Der Tod des Narziß*; vgl. Abb. 3) gleicht der tote N. – übrigens textgetreu \square Ovid – einer Statue, die u. a. als Zitat eines Gemäldes von P. Bordone und einer Skulptur des Skopas oder Praxiteles identifiziert wurde. Da die abgeschattigten Farben des Gemäldes der N. statue besser als der behauene Stein das Aussehen eines sterbenden menschlichen Körpers verleihen können, erweist sich

die Malerei offenkundig als das geeignetste Medium, den Prozeß der Metamorphose darzustellen [1. 32; 38]. Wie in einem marinistischen *concerto* kombiniert Poussin 1657 in *Die Geburt des Bacchus* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) die N. episode mit dem Bacchusmythos (? Dionysos) und erzeugt so in kontrastiver Spannung eine komplexe Symbolik von Lebensfülle und Tod [19. 116]. Daß diese unerwartete Gegenüberstellung nicht nur wirkungsästhetisch motiviert ist, sondern auf einer esoterischen myth. Tradition gründet, zeigt der Verweis auf den orphischen Bacchuspiegel (symbolisiert in der Wasseroberfläche) als Zeichen für den kosmischen Zyklus von Leben, Tod und Wiedergeburt [2. 60].

Der spanische Barockdichter P. Calderón de la Barca, der seinerseits oftmals die Ebenen von Darstellung und Dargestelltem vertauscht, indem er das Leben als Traum und die Welt als Bühne bezeichnet, greift den N. stoff in einem höfischen Festspiel auf, der Pastorale *Eco y Narciso* (UA 1661), die mehr ist als ein idyllisches Hirtenspiel \square Unterhaltung der Hofgesellschaft. Der von einem göttlichen Heilsplan überzeugte katholische Autor intensiviert die Parallele zum ? Oidipus-Mythos und legt den Akzent auf das Thema des unabwendbaren Schicksals. Damit sich der Orakelspruch, eine Schönheit und eine Stimme könnten sein Leben bedrohen, nicht erfüllt, wird N. von seiner Mutter Liriope fernab \square der Welt erzogen. Im Bemühen, ihren Sohn zu schützen, beraubt sie mit einem Hexenzauber ausgerechnet Echo ihrer schönen Stimme, die N. von der fatalen Quelle hätte weglocken und retten können. Calderón unterlegt diesem aus okkasionellem Anlaß entstandenen Drama eine Bedeutungsfülle, die sowohl aus religiös-philosophischer (Heilsplan, Determinismus) als auch \square psychologisch-soziologischer Perspektive (Regression, Rollenverweigerung) erschlossen werden kann [17. 193–197]. Neben dem entrückten fiktionalen Rahmen des arkadischen Schauplatzes verleihen viele musikalische Einlagen dem Stück besonderen poetischen Zauber. Daß die Musik über ihre ornamentale Funktion hinaus für Calderón tiefster Ausdruck kosmischer Harmonie bzw. der Stimme Gottes ist, zeigt sich sinnfällig, wenn etwa die Verschlüsse der Hirtenlieder durch Echos Stimme widerhallen und sich zu einem neuen Orakel formen, das die Selbstliebe und den Tod des N. prophezeit: «Mueras – Enamorado – De tí» («In dich selbst verliebt wirst du sterben»; *Eco y Narciso*, Jornada 3).

B.3.3. Musik des Barock und der Vorklassik

Die prominente Rolle der Musik rückt Calderóns *Eco y Narciso* in die Nähe der Oper, und tatsächlich scheint das Stück einigen Librettisten als Vorlage gedient zu haben [27. 237; 277]. Im Musiktheater des 17.

und 18. Jh. war der N. stoff sehr beliebt. So wie das Thema »Abbild« die Maler reizte, diesen Stoff zu bearbeiten, faszinierte die Barockmusiker das Echomotiv, das seit dem 16. Jh. im Zusammenhang mit der pastoralen Mode zu einem beliebten Stilmittel geworden \square und als Kompositionsmethode sogar zu eigenen Gattungen wie dem »Chor-Echo« oder der »Echo-Arie« geführt hatte. Zwischen 1638 und 1793 wurden von Warschau bis Rom mehr als 15 verschiedene Narziß- und Echo-Opern uraufgeführt, \square denen sich jedoch keine dauerhaft auf der Bühne durchsetzen konnte.

D. Scarlatti schuf 1714 für das kleine Privattheater der in Rom lebenden poln. Königswitwe Maria Casimira zusammen mit dem arkadischen Dichter C. S. Capeci und dem Bühnenbildner F. Juvarra eine Kammeroper mit dem Titel *Amor d'un'ombra*, die durch den Scarlattiverheer T. Roseingrave in revidierter Form 1720 noch einmal unter dem Titel *Narciso* im Londoner Haymarket Theatre zur Aufführung kam. Um das Thema der enttäuschten Sehnsucht \square verdoppeln, verschränkte der Librettist Capeci die N. fabel innerhalb einer Jagdszenerie mit der Geschichte von ? Kephalos und Prokris, ließ aber beide Handlungen glücklich im Cupidotempel enden [10. 45–53; 66]. Scarlatts Musik entsprach dem arkadischen Rahmen durch Einsatz konzertanter Holzblasinstrumente wie der Oboe und der Querflöte sowie durch Anlehnung an südital. Volksmelodien. Typisch hierfür waren z. B. der in vielen Arien wiederkehrende Tanzrhythmus der Siciliana oder das Pizzicato der Streicher in der N. arie *Vieni \square consolarmi*, das eine neapolitanische Mandolinenserenade imitieren sollte [15. 24–26]. Die Pariser Theatertruppe D. Houdart – J. Heuclin ließ 2002 beim Musikfestival *Musique des Lumières* in Besançon Scarlatts in Vergessenheit geratene N. oper mit einer bemerkenswerten Inszenierung wiederaufleben, bei der in die Opernbühne ein kleines Marionettentheater integriert war. Den fünf Personen der Handlung entsprach jeweils ein phantastisch barock gestaltetes Blumenwesen, das sich parallel zu N., Echo, Cephalus, Prokris und Aristaeus auf der kleinen Marionettenbühne bewegte und, die Themen der Metamorphose und der Spiegelung verkörpernd, der Haupthandlung zusätzliche Poesie und Tiefe verlieh.

C. W. Gluck, der seit seiner ersten Reformoper *Orfeo ed Euridice* von 1762 (wie vor ihm Monteverdi) sehr wirkungsvoll mit Nachhalleffekten gearbeitet hatte, stellte in seinem Spätwerk *Écho et Narcisse* schon in der Ouvertüre einem Ensemble von Streichern, Oboen und Hörnern ein Ensemble von Violinen, Klarinetten und Fagotten gegenüber, die in einen musikalischen Dialog \square Klang und Widerklang miteinander eintraten und die Echoeffekte späterer Arien und Duettens wie *Vallons chéris* und *Beaux lieux* ankündigten



Abb. 3: Nicolas Poussin, Echo und Narziß, \square auf Leinwand, vor 1630. Paris, Musée du Louvre.

[26. 151]. Dem Stück war jedoch bei seiner Uraufführung 1779 in Paris im Gegensatz zu der ebendort zeitgleich produzierten *Iphigénie en Tauride* kein Erfolg beschieden. Das Scheitern von *Écho et Narcisse* war vielleicht nicht zuletzt auf das undramatische Libretto von L. T. von Tschudi zurückzuführen, der die ovidische Sage einer Handlung umgebogen hatte, deren Ende der Liebesgott Amor (?Eros) einen von seinem Wahn befreiten N. mit einer in das körperliche Dasein zurückgerufenen Echo glücklich auf immer verband. Der Hauptgrund für den Mißerfolg auch einer zweiten, stark veränderten Fassung lag aber sicherlich darin, daß das weitgehend für Holzbläser instrumentierte, auf reine Kantabilität und Ballettwirkung angelegte Pastoralstück, dessen zarte und einfühlsame Melodien im Gegensatz zum heroisch-tragischen Stil der *Iphigénie* standen, den Erwartungen des an Fest- und Prunkopern gewöhnten Pariser Publikums nicht entsprach, welches Glucks eigenem grollenden Urteil zufolge »eine musikalische Ekloge von einem Poème épique« nicht unterscheiden vermochte [8. 108].

B.3.4. Literatur der Aufklärung

Die intensive Diskussion der europ. Aufklärung über Selbstliebe und Sozialität (Malebranche, Shaftesbury, Vauvenargues u. a.) bewegte sich auf einer rein abstrakt-begrifflichen Ebene und verzichtete weitgehend auf Veranschaulichung durch myth. Bilder. Erst der bereits der Schwelle zur Romantik stehende J. J. Rousseau, dessen Schreiben permanent um die Erforschung der eigenen Person kreiste, bediente sich des N.stoffes in seiner Komödie *Narcisse ou l'Amant de lui-même* (1753). Um ihren Bruder Valère wegen seiner übertriebenen Eitelkeit zu necken, stellt Lucinde ihm ein Porträt seiner selbst in Frauenkleidern auf den Toilettentisch. Valère erkennt sich nicht, verliebt sich in die schöne Phantasiegestalt und gerät in Zweifel über seine bevorstehende Hochzeit mit Angélique. Gattungsgemäß endet das Lustspiel jedoch mit zwei glücklich vereinten Paaren auf der Bühne. Die homoerotische Thematik des Stücks erinnert an Marivaux' *Le petit-maître corrigé* (so [6. 87]), doch Rousseaus eigenes Vorwort spielt auf seine Theorien vom schädlichen *amour-propre* (Eigenliebe im Sinne von Selbstsucht) und vom gesunden *amour de soi-même* (der integralen Ich-Identität) an, auf die sich in seinen *Discours* die Kritik an der Lebensform des Kulturmenschen gründet. Demgemäß ist Rousseaus N.figur als ein durch die Zivilisation entfremdetes Individuum interpretiert worden, das sich nur noch durch den Blick des anderen wahrnimmt und, völlig abhängig vom Urteil der Gesellschaft, ein Schein-Ich entwickelt hat [4. 269]. Die Möglichkeit einer Rückkehr zum selbstbestimmten Ich liegt für Rousseau in der Liebe

zum »Wir«, zum überpersönlichen *moi commun* (einer Art von »höherem Selbst«). In die Sprache des *Contrat social* (entstanden 1754) übersetzt, bedeutet dies die Identifizierung des einzelnen mit einem utopischen Staat, in dem alle Bürger gleich sind, so daß sich der natürliche Selbsterhaltungstrieb mit den allgemeinen Interessen decken kann [7. 288–292].

B.3.5. Romantik und Symbolismus

Die bereits in der Renaissance entwickelte positive N.figur als Exempel kontemplativer Selbsterkenntnis und -erfüllung wird um die Wende vom 18. zum 19. Jh. – symptomatisch parallel zur Entwicklung des modernen bürgerlichen Subjektbegriffs – reaktualisiert. »Dichter sind doch immer Narcisse«, erklärt A. W. Schlegel im *Athenäums-Fragment* Nr. 132 von 1798. Dieser Aphorismus kann als Überschrift für die N.rezeption des gesamten 19. Jh. gelesen werden. In seiner Gestalt bzw. im Bild der Narzisse als dem Symbol des »reinen Vegetierens« oder der »gottähnlichen Kunst der Faulheit«, wie sie im *Lob des Müßiggangs* in F. Schlegels *Lucinde* (1799) gepriesen wird, verdichtet sich die für die progressiven Geister des 19. Jh. so bezeichnende Absage an das verhaßte bürgerliche Geltungs- und Profitstreben. Im Kontrast zum Mythos des den technisch denkenden und wirtschaftlich produktiven Menschen symbolisierenden Prometheus wird N. zur Identifikationsfigur mehrerer Dichtergenerationen, die aus den prosaischen Verhältnissen der industrialisierten Gesellschaft in die Welt des Traums flüchten und sich in die Betrachtung der eigenen sensiblen Künstlerseele zurückziehen. Gemäß einer Formulierung von W. Erhart erzählt »das gesamte 19. Jh. [...] vom Aufstieg und Fall des N. und des narzißischen Subjekts« (in: [21. 101]), angefangen beim euphorischen Glauben an die »Selbstbildung durch Kunst und Kultur« in der Romantik bis zum dekadenten N.typus des europäischen *Fin de siècle*. Im Unterschied zu früheren moralistischen Deutungen faszinieren die morbiden N.gestalten in J.-K. Huysmans' *A rebours* (1884), G. d'Annunzios *Il piacere* (1889) oder O. Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) durch ein rätselhaftes Anderssein, eine tief im Unbewußten wurzelnde Pathologie, die mit suggestiver Symbolik gezeichnet wird. Im unschuldigen Stadium der Kindheit, des Einsseins mit der Mutter verharrend, lehnen sie die Initiation in die Erwachsenenwelt und die eigene Männlichkeit ab. Eine zeitgenössische bildliche Ausformung desselben Typus finden wir in den 1890er Jahren im Werk des symbolistischen Malers G. Moreau, dessen blasse, ätherische, feminine N.darstellungen mit der sie umgebenden Landschaft aus Wasser, Pflanzen und Gestein zu verschmelzen scheinen (Abb.: [14. 104]).

A. Gide umreißt 1891 den N. der Jahrhundertwende in *Le traité du Narcisse*, den er P. Valéry widmet. Er stellt N. den biblischen Adam an die Seite, der durch seinen Sündenfall die perfekte Ureinheit zerstörte und damit die Diversität schuf: die Zeit, das Geschlecht, das Abbild, die Vergänglichkeit. N. ist für Gide der Anti-Adam auf der Suche nach dem Einen, das sich hinter den immer gleichen Spiegelungen im Fluß der Zeit verbirgt. N. ist, in anderen Worten, der symbolistische Dichter, der die Dinge dieser Welt wieder auf ihre Uridee zurückführt: »Les apparences sont imparfaites: elles balbutient les vérités qu'elles recèlent; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, – puis redire ces vérités. [...] Le Poète pieux contemple; il penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée [...], il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, une Forme véritable [...] paradisiaque et cristalline« (*Le traité du Narcisse*, Abschnitt 3; »Die Erscheinungen sind unvollkommen: Sie stammeln die Wahrheiten, die sie verbergen; der Dichter muß verstehen auf bloße Andeutung hin – und dann diese Wahrheiten erneut aussprechen. [...] Der andächtige Dichter versinkt in Betrachtung; er neigt sich über die Symbole, und still taucht er tief in das Herz der Dinge ein – und wenn er, seherisch, die Idee wahrgenommen hat, [...] dann ergreift er sie, und sorglos gegenüber jener vergänglichen Form, die sie in der Zeit umkleidet, vermag er ihr wieder eine ewige Form zu geben, ihre endlich wahre und schicksalhafte Form – paradiesisch und kristallin« [30. 164f.]).

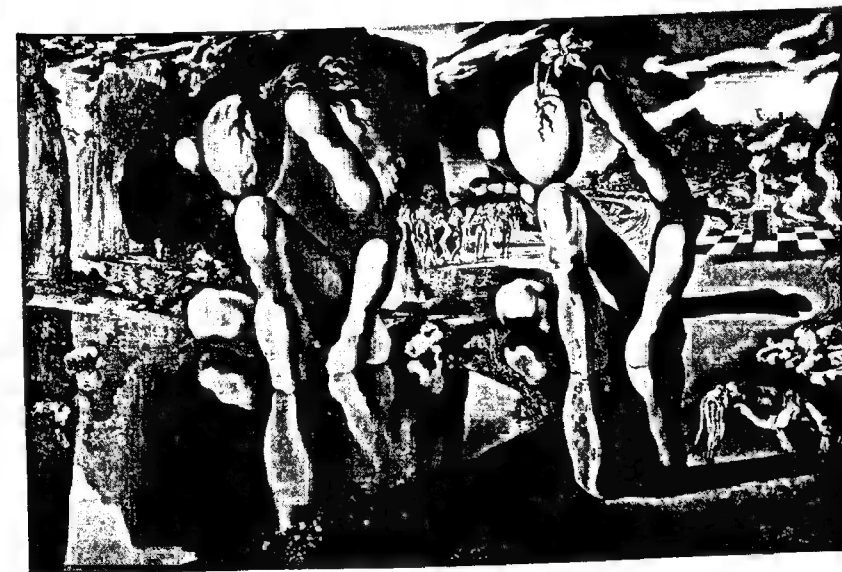


Abb. 4: Salvador Dalí, Die Metamorphose des Narziß, Öl auf Leinwand, 1937. London, Tate Gallery.

Wenn S. Saint-Georges de Bouhélier vier Jahre später in seinem auf Gide gemünzten *Discours sur la mort de Narcisse ou l'impérieuse métamorphose* (1895) die Narzisse als das poetische Werk deutet, in das sich der Dichter, sich selbst aufgebend, verwandelt, liefert er hiermit ein adäquates Bild für den ganz und gar auf sich selbst zentrierten, sich der Lesbarkeit verweigern- den (und damit seinen Warencharakter negierenden) symbolistischen Text. Daß ein so radikaler Rückzug der Lebenswirklichkeit aber nicht nur den geschlossenen Kreis absoluter Selbstvollendung, sondern auch Selbstverlust und tödliche Bedrohung bedeuten konnte, wußten und sagten sowohl R. M. Rilke in seinem Gedicht *Narziß verging* von 1913 (»Er liebte, was ihm ausging, wieder ein/und war nicht mehr im off- Wind enthalten/und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten/und hob sich auf und konnte nicht mehr sein«) als auch Valéry in seinem dritten, 1922 entstandenen *Fragment du Narcisse* (»Mon âme ainsi se perd dans le propre forêt/[...]Entre la mort et soi, quel regard est le sien!«, »So flieht die Seele mir in ihrem eignen Wald [...] Zwischen dem Tod und ihr, die Tiefe des Gesichts«; Übers. von Rilke).

B.4. Moderne

B.4.1. Europäische Moderne: Die Psychoanalyse Freuds

Ab 1900 wird der Mythos des N. von der psychoanalytischen Theorie vereinnahmt. Von H. Ellis und P. Näcke anfänglich als Perversion definiert, bedeutet der Narzißmus für S. Freud zunächst einmal eine frühkindliche, der Individuation vorausgehende Phase

in der »regulären Sexualentwicklung« eines jeden Menschen (*Zur Einführung des Narzißmus*, 1914). Auf diesem sog. »primären Narzißmus« baut im Stadium der Objektbesetzung der als Sonderentwicklung zu betrachtende »sekundäre Narzißmus« auf, der aufgrund einer überstarken Identifikation mit der Mutter die »normale« Objektliebe verfehlt, indem er die Libido der Außenwelt entzieht und dem Ich zurückführt. Die verlorene narzißtische Vollkommenheit der Kindheit wird auf ein Ichideal projiziert, zu dessen Genüge sich das Ich hohen Anforderungen stellen muß. Diese werden über den Weg der Verdrängung oder aber über den Ausweg der Sublimierung erfüllt, womit der narzißtische Anteil im künstlerischen Schaffen erklärt wäre.

B.4.2. Surrealistische Kunst

Der sich selbst als Narziß und Paranoiker stilisierende Surrealist S. Dalí verwendet in seiner Kunst die psychoanalytische Methode der freien Assoziation, um den Phantasmen seines Unbewußten Ausdruck zu geben. In seinem Gemälde *Die Metamorphose des Narziß* (vgl. Abb. 4) zitiert er Caravaggios sich bespiegelnden Jüngling mit dem prominenten Knie (s. o. Abb. 2). Wie bei N. Poussin (s. o. Abb. 3) erscheint dieser N. jedoch wie zu einer steinernen Skulptur erstarrt, während sein gesichtsloser Kopf einer Walnuß gleicht. Das Spiegelbild im Wasser ist nur kurz angeschnitten. Doch sehen wir rechts neben N. eine Verdoppelung seiner Figur als Vexierbild, das sich als eine Hand entziffern läßt. Anstelle der Walnuß hält diese zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger ein Ei, aus dem eine Narzisse erwächst. Dalí hat Freud 1938 seinen N. persönlich erläutert, und tatsächlich läßt sich sein Bild auf dessen Narzißmustheorie beziehen. So erinnert die zwischen den Fingern gehaltene Nuß an M. Ernsts *Ödipus Rex* (Abb.: [22. 119]) mit dem relevanten Unterschied, daß sie nicht gespalten und auch nicht mit aggressiven Attributen versehen ist wie dort. Dalís N. definiert sich hiermit im freudianischen Sinne als ein »Anti-Ödipus«. Andererseits kann Dalís Doppelfigur des N. mit den beiden von Freud identifizierten narzißtischen Stadien assoziiert werden. Nicht zufällig hat Dalí seinem Caravaggiozitat die Gestalt eines Fötus vor dem Hintergrund einer Höhle gegeben, Inbegriff des ungeteilten Einsseins mit der Mutter. Andererseits kann die vom Körper losgelöste Hand, die in der Zeichensprache Dalís eine Anspielung auf die Masturbation bedeuten soll, als die auf das eigene Ich gerichtete Libido des sekundären Narzißmus gelesen werden. Sicherlich ist diese Hand (vor dem Hintergrund einer auf einen Sockel gestellten menschlichen Statue als Symbol des Ichideals) aber auch die kreative Hand des Malers, wie die dem Ei entspringende Narzisse

als das Werk gedeutet werden kann, das der Künstler aus sich selbst erzeugt.

B.4.3. Moderne Musik

Der brit. Komponist B. Britten schrieb 1951 seine *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49, deren fünfter Satz die Überschrift *Narcissus* trägt, während die übrigen Sätze den mythol. Gestalten Pan, Phaëthon, Niobe, Bacchus (Dionysos) und Arethusa gewidmet sind. Extremere noch als C. W. Gluck, der *Écho et Narcisse* als Kammerstück konzipierte, für das nach seiner Meinung das Theater »nicht klein genug sein« konnte [8. 110], setzte Britten bei seiner Vertonung des Ovidstoffes auf absolute Reduktion und beschränkte die Instrumentierung auf eine einzige Oboe. Das Ergebnis ist eine gesteigerte poetische Wirkung, die auf die überaus kunstvolle, den ovidischen Text in Klangfiguren umsetzende Melodieführung horchen läßt. Zeigte sich schon der Dichter Ovid als ein Meister in der Erzeugung akustischer Effekte, wenn in der N.episode das Motiv der Spiegelung durch Verdoppelungen und chiasmische Strukturen eine konkrete sprachliche Gestalt annehmen ließ, so versteht sich auch Benjamin Britten in seinem Medium auf tonale Veranschaulichung gedanklicher Konzepte. Er läßt erstaunlicher-

V. NARCISSUS

Leitmotiv placivole *♩ = 4*

Abb. 5: Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, 1951. Satz 5: Narcissus.

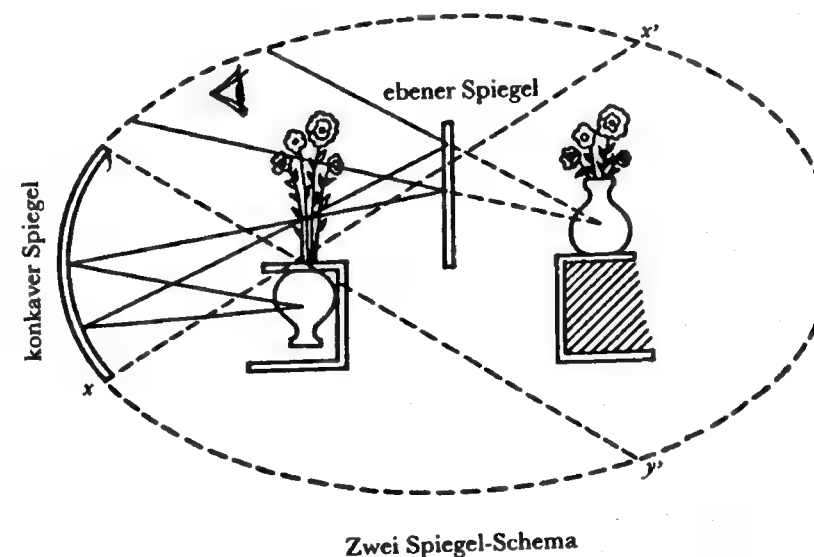


Abb. 6: Lacans Zweispiegelmodell.

B.4.4. Europäische Postmoderne: Jacques Lacan

Hatte Freud mit seiner Erforschung des Unbewußten das cartesianische *Cogito* empfindlich unterhöhlt, so radikalisierte J. Lacan dies bis zur totalen Dezentrierung des Subjekts. Lacan entwickelte in seinem Aufsatz *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* das Modell des Spiegelstadiums, während dem das motorisch noch unterentwickelte Kind seinen hilflosen Körper zum ersten Mal als Ganzheit im eigenen Spiegelbild erkennt. Auf der Basis dieser imaginierten Vollkommenheit konstituiert sich das Ich, das zeit seines Lebens im Widerspruch zu dem mangelhaften Wesen stehen wird, als das der Mensch sich realiter erfährt. Interessanterweise bedient sich auch Lacan in seinem Modell der Ich-Konstitution der Metaphern des N. mythos (vgl. Abb. 6): Das Auge (stellvertretend für das Subjekt) sieht lose Blumen (den eigenen Körper) – der Zeichnung nach könnten es Narzissen sein – vermittelt eines komplizierten Spiels von Spiegelung und Widerspiegelung in einem Zerrspiegel und einem ebenen Spiegel als einen in einer Vase gebündelten Strauß, in anderen Worten: Es sieht sich selbst von Anbeginn als Fiktion [Most in: 21. 130f.].

B.4.5. Postmoderne Literatur

Lacans Modell wirft Licht auf die N.gestalten in der zeitgenössischen Literatur, die vor dem Spiegel versuchen, sich der eigenen Identität zu versichern oder die zerstreuten Elemente ihrer als zerstückelt wahrgenommenen Körper zu einem kohärenten Bild zusammenzukitten, wobei sie verstörenden Bildern

der Entfremdung und des Todes begegnen. Gleichzeitig erhellt Lacans Spiegelschema auch den sich selbst bespiegelnden, über die eigene Fiktionalität reflektierenden, autorlos gewordenen, »narzißtischen« Text [9. 1] der Postmoderne. Prototypisch sei hier auf J.-P. Toussaints Roman *La salle de bain* (1985) verwiesen. Sein Protagonist sucht nicht an einer einsamen Quelle, sondern ironischerweise im Badezimmer seine letzte Zuflucht, um gegenüber seiner stereotypen Umwelt einen Rest von Individualität zu behaupten. Hier wandert sein Blick von einem Riß in der Wand zum Spiegel, wobei ihn die glatte, unversehrte Oberfläche seines Gesichtes immer wieder aufs Neue erstaut. Auf formaler Ebene präsentiert sich Toussaints Roman, der 1989 von J. Lvoff in geometrisch-minimalistischem Stil verfilmt wurde, unter dem trügerischen Simulacrum eines einheitsstiftenden Mottos (dem Satz des Pythagoras) als (nicht aufgehende) Summe disparater Bauelemente in variabler Chronologie, die sich je nach Blickwinkel des Lesers sich zu diesem oder jenem Bild der Imagination zusammenfügen lassen [12. 49f.].

→ Adonis; Odysseus

Forschungsliteratur

- [1] O. BÄTSCHMANN, Poussins Narziss und Echo im Louvre. Die Konstruktion von Thematik und Darstellungen ■■■ den Quellen, in: *ZfK* 42, 1979, 31–47
 [2] O. BÄTSCHMANN, Nicolas Poussin: Landschaft mit Pyramide und Thisbe, 1987 [3] M. BECK/B. SIMONS, Ovid und Benjamin Britten, in: M. Baumbach (Hrsg.), *Tradita ■ Inventa: Beiträge ■■ Reception der Antike*, 2000, 531–548
 [4] R. BRANDT, Der einzelne und die andern. Eine Studie zur Entwicklung Rousseaus, in: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 52/2, 1966, 263–287 [5] H. DAMISCH, D'un Narcisse l'autre, in: *NRP* 13, 1976, 109–146 [6] R. DERCHE, Quatre mythes poétiques (Œdipe – Narcisse – Psyché – Lorelei), 1962 [7] H.-J. FUCHS, Entfremdung und Narzißmus. Semantische Untersuchungen ■■ Geschichte der »Selbstbezogenheit« als Vorgeschichte von frz. »amour-propre«, 1977
 [8] R. GERBER, Christoph Willibald Ritter ■■ Gluck, 1941
 [9] L. HUTCHEON, Narcissistic Narrative, 1984
 [10] R. KIRKPATRICK, Domenico Scarlatti, 1953
 [11] H. MAREK, Vom leidenden Ixion zum getrösteten Narziß. Der antike Mythos im Werk von Pontus de Tyard,

- 1999 [12] H. MAREK, Pascal im Bade. Jean-Philippe Toussaints *La Salle de bain* und *La Télévision*, in: *RF* 113/1, 2001, 38–58 [13] M. MARIANI, »Qui dipinto è Narciso.« Zur Überlagerung von *pictura* und *poiesis* in Giovan Battista Marinis *Galeria*, in: H. Felten/D. Nelting (Hrsg.), ... *se vi rimembra di Narcisso*. Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen, 2003, 91–100
 [14] P.-L. MATHIEU (Hrsg.), *Le Musée Gustave Moreau*, 1986
 [15] A.D. McCREDIE, Domenico Scarlatti and His Opera »Narcisso«, in: *AM* 33, 1961, 19–29 [16] E. MÖLLER, Salai und Leonardo da Vinci, in: *JbKSW* 2, 1928, 139–161
 [17] S. NEUMEISTER, Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspele Calderóns, 1978 [18] R. ORLOWSKY/U. ORLOWSKY (Hrsg.), *Narziß und Narzißmus im Spiegel ■■ Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, 1992 [19] D. PANOSKY, Narcissus and Echo. Notes on Poussin's Birth of Bacchus, in: *Art Bulletin*, 31/1, 1949, 112–120 [20] B. RAFF, Art. Narkissos, in: *LIMC* 6.1, 1993, 703–711 (vgl. *LIMC* 6.2, 1992, 415–420) [21] A.-B. RENGER (Hrsg.), *Narcissus*. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, 2002
 [22] W. SPIES (Hrsg.), *Surrealismus 1919–1944*, 2002
 [23] J.T. SPIKE, *Caravaggio*, 2001 [24] R. STILLERS, *Bilder einer Ausstellung*. Kunstwahrnehmung in Giovan Battista Marinis *Galeria*, in: B. Guthmüller/B. Hamm/A. Tönnies ■■ (Hrsg.), *Künstler und Literat (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 24)*, 2006, 231–251
 [25] R. STILLERS, *Mythologische Poetik in der Dichtung Giovan Battista Marinis*, in: S. Jüttner (Hrsg.), *Mythos und Text*, 1997, 1–17 [26] R. TENSCHERT, Christoph Willibald Gluck, 1951 [27] L. VINCE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, 1967.

Zitierte Quellen

- [28] A. ALCIATI, *Emblemata ■■■■ commentarius Claudii Minois* [1621], 1976 (Ndr.) [29] A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere* [1574], 1979 (Ndr.)
 [30] A. GIDE, *Traktat ■■■■ Narziß*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hrsg. von R. Theis, übers. ■■■ C. Brockerhoff, 1991, 155–167 [31] A. HENKEL/A. SCHÖNE, *Emblemata*, 1967
 [32] A.-B. RENGER (Hrsg.), *Mythos Narziß: Texte ■■■■ Ovid bis Jacques Lacan*, 1999 [33] P. DE RONSARD, *Œuvres complètes*, hrsg. von J. Céard et al., 2 Bde., 1993–1994.

Heidi Marek (Marburg)

Neptunus s. Poseidon

Niobe

(Νιόβη, lat. Nioba)

A. Mythos

Die bekannteste Quelle zum N.mythos ist die Darstellung Ovids (*Ov.met.* 6,146–316). N. ist die Tochter des Tantalos und der Dione oder Euryanassa, Schwester des Pelops und Gattin des thebanischen Königs Amphion. N. versteinert vor Schmerz in einen Felsen, der von einem Wirbelsturm in das Sipylosgebirge getragen wird und von dem unablässig Tränen fließen. Grund ihrer Trauer ist die Tötung ihrer vierzehn Kinder, der Niobiden, durch γ Apollon und γ Artemis. Das göttliche Geschwisterpaar rächt damit die Beleidigung, die N. an ihrer Mutter Leto (lat. Latona) verübt hat. Ihre hohe Abstammung und Macht und v.a. ihre reiche Mutterschaft verleiten N. dazu, sich stolz über die von den Thebanern verehrte Leto zu stellen. Ovid berichtet vom Freitod Amphions im Anschluß ■■ die Tötung der Söhne durch Apoll. N. läßt sich daraufhin zu einer neuerlichen Schmährede hinreißen, und Artemis vernichtet auch die Töchter mit ihren Pfeilen.

Die Anzahl der Niobiden variiert in den überlieferten Quellen zwischen 3 und 20; zumeist werden 12 und 14 genannt, je zur Hälfte Knaben und Mädchen. In Ovids Fassung fallen mehrere Versatzstücke der ältesten rezeptionsrelevanten Quelle zum N.mythos bei Homer (*Hom.II.* 24,602–620) weg, so die Versteinerung des gesamten Volkes und die erst am zehnten Tag erfolgende Bestattung der Niobiden durch die Götter. In der *Ilias* wird N. als Exempel angeführt: γ Achilleus bittet den Priamos, die Trauer um seinen Sohn γ Hektor für kurze Zeit zu unterbrechen, um sich – nach dem Vorbild der N. – mit einem Mahl ■■ stärken.

Weniger wirkmächtig war eine zweite Variante des N.mythos, in der N. die Tochter des Phoroneus und der Teledike ist und die erste sterbliche Geliebte des γ Zeus, dem sie den Argos gebiert.

B. Rezeption

B.1. Allgemein

In den Texten Homers und Ovids sind die Hauptmotive der N.rezeption vorgeprägt: die Hybris N.s, die Tötung der Niobiden sowie Schmerz und Trauer der Mutter. Die drei mythenbildenden Paradigmen sind in der Folgezeit künstlerisch weiter ausgeschmückt und z. T. unterschiedlich bewertet worden. So hat man einerseits N. nicht als »typische« (sich auf-

opfernde oder umsorgende) Muttergestalt (für die eher die matriarchalischen Figuren Gaia oder γ Demeter einstehen) gesehen [7.441], während gegenläufig dazu [2] N. als Sinnbild einer urmütterlichen Mondgöttin apostrophiert wurde. Für die künstlerische Rezeption ist von Interesse, daß die Ambivalenz von Fixation (Verwandlung N.s in einen Felsen) und Beweglichkeit (unentwegtes Tränenvergießen der versteinerten N.) v.a. paragonal ausgerichtete Rezeption ■■■ von Bild und Text inspiriert hat, während musikalische Bearbeitungen seltene Ausnahmen bleiben.

B.2. Antike

Abgesehen von unzähligen impliziten Anspielungen [4] ist eine Vielzahl von ant. Adaptionen und Fragmenten des N.mythos belegt [7], der vom Hellenismus bis in die röm. Kaiserzeit beliebt blieb. Artemidoros weist ausdrücklich auf seine häufige Verwendung hin (*Artem.* 4,47). Trotz der Fülle ant. Belegstellen ist ■■ in der Folge nahezu ausschließlich die ovidische Darstellung, der die Rezeption gefolgt ist.

B.2.1. Literatur und Philosophie

Die dramatische Grundkonzeption des N.mythos prädestinierte ihn zum bevorzugten Gegenstand der attischen Tragödie. Überliefert sind hier nur Bruchstücke, so die *Niobe* des Aischylos, die erst nach dem Tod der Kinder einsetzt und die Protagonistin einen großen Teil des Stückes in trauervollem Schweigen ■■■ Grab der Niobiden verbringen läßt. Die nicht erhaltene Version des Sophokles, ■■ berichtet das Scholion [4.371], bezog hingegen auch den Untergang der Niobiden in die Szene ein. Euripides' *Niobe* ist komplett verlorengegangen. Unter den Lyrikern ist die originellste Variante diejenige von Sappho (fr. 142 V.), die von einer ursprünglichen Freundschaft zwischen Leto und N. berichtet. Die ant. Prosa steht weitgehend im Schatten der kanonischen N.gestaltung Ovids, wobei unter den historischen Berichterstattungen die Mythographie Apollodors exzeptionell ist, da sie die 14 Namen der Niobiden aufzählt: Sipylos, Eupinytos, Ismenos, Damasichthon, Agenor, Phaedimos, Tantalos, Ethodaia oder Maira, Kleodoxa, Astyoche, Phthia, Pelopia, Astykrateia, Ogygia (*Apollod.* 3,5,6). In der ant. philosophischen Rezeption überwiegt die moralphilosophische Betrachtung des N.mythos.

Während Aristoteles in der *Poetik* eine nicht näher beschriebene Gestaltung des Stoffes nur als Negativbeispiel für zu große dramatische Stofffülle tadelt (Aristot. poet. 1456a), definiert er in der *Nikomachischen Ethik* die sittliche Schuld N.s als Übertreibung eines sich guten und richtigen Gefühls, nämlich der Mutterliebe (Aristot. eth. Nic. 1148a). Platons Einschätzung ist ebenfalls kritisch: Das Leid der N. ist mit der Idee des wahren Guten unvereinbar (Plat. rep. 380a). Denn entweder sei der Schmerz der N. nicht durch die Götter bewirkt (und damit von den Dichtern erfunden), oder die Gottheit habe mit der Strafe Gutes, da Gerechtes bewirken wollen (so daß die Dichter N. nicht als unglücklich hätten darstellen dürfen). Ähnlich nüchtern fällt das Urteil Senecas (Sen. epist. 63,2) und Ciceros (Cic. Tusc. 3,26,63) aus. Plutarch wiederum sieht den Erfolg des dichterischen N.mythos im Hang der Menschen zum Aberglauben begründet (Plut. de superst. 10 = Plut. mor. 170b), während der Komödiendichter Philemon (fr. 102 PCG) die Versteinering N.s als Sinnbild einer durch übergroßen Schmerz hervorgerufenen psychosomatischen Erstarrung beschreibt.

Die bildhaften Komponenten des N.mythos haben bereits ant. Autoren zu ausmalenden Schilderungen herausgefordert. Neben Quintus von Smyrna (Q.Smyrn. 1,291–306) evoziert v.a. Pausanias' Beschreibung (Paus. 1,21,3) des N.felsenbildes im Sipylosberg den Eindruck eines Reliefs. Außerdem finden sich zahlreiche Epigramme auf Darstellungen der N. in der Bildenden Kunst (Anth. Pal. 16,129–134), die in der Nz. intensiv rezipiert wurden.

B.2.2. Bildende Kunst

In der ant. Kunst sind für den Zeitraum vom 6. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. N.darstellungen dokumentiert. Das Interesse der Künstler verschiebt sich von der Mutterfigur N. auf die Szenerie der Niobidenflucht und -tötung. Eine der ältesten Darstellungen ist ein Vasenbild im Museo Municipale von Corneto; es zeigt die Tötung der Niobiden durch Apollon und Artemis in Gegenwart ihrer vor Schmerz erstarrten Mutter, die schützend ihren Mantel vor den flüchtenden Kindern ausbreitet. Dieses Motiv zielt in Variationen unzählige ant. Wandbilder, Terrakottafiguren, Volutenkrater und Reliefs. Zu den wichtigsten Zeugnissen gehört der Kelchkrater aus Orvieto (5. Jh. v. Chr., Paris, Louvre, Corp. vas. Inv. Nr. G 341), der die Figurengruppen auf verschiedenen übereinanderliegenden Niveaus anordnet. Während bis zum 4. Jh. v. Chr. die Anwesenheit von Apollon und Artemis kanonisch ist, wird anschließend die Abbildung N.s obligatorisch. Das Motiv der Rache relativiert sich, der Akzent verschiebt sich auf die trauernde Mutter. Die

Trauer um den Tod der Niobiden prädestiniert den Mythos zu einem beliebten Sarkophagtypus der röm. Kunst [3. Bd. 3,3], dessen Figurenensembles eklektisch auf verschiedenste literarische Quellen verweisen [6. 197–210].

Die wohl bekannteste Darstellung der N. und der Niobiden überhaupt ist die Mehrfigurengruppe auf der Flucht vor Apollon und Artemis, von der sich eine Kopie in den Uffizien in Florenz befindet (vgl. Abb. 1). Das Original im Tempel des Apollo Sosianus in Rom aufgestellt; schon damals war es unklar, ob Praxiteles oder Skopas (4. Jh. v. Chr.) der Urheber war [4. 416–419]. In der 1583 auf dem Esquilin ausgegrabenen Nachbildung aus röm. Zeit, die den eindrucksvollsten Figurenensembles der ant. Plastik gehört, steht im Mittelpunkt die Gestalt N.s mit einer zu ihren Füßen gestürzten, das Haupt im Schoß der Mutter bergenden Tochter. Die übrigen Kinder eilen von beiden Seiten Mutter hin, teils noch auf der Flucht, teils bereits von den todbringenden Pfeilen getroffen.



Abb. 1: Niobe mit ihrer jüngsten Tochter, Marmorskulptur, röm. Kopie (griech. Original aus dem 4. Jh. v. Chr.). Florenz, Uffizien.

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur

Anders als die griech. Literatur hat sich das spätantike lat. Mitteleuropa kaum eigenständig mit dem N.mythos auseinandergesetzt. Die Stellungnahmen sind eher stereotyp, so im Trostbrief Hieronymus dem Jahr 396 an Heliodorus (Hier. epist. 60,14,4): Gleich N. müßten alle Sterblichen großes Leid ertragen.

Die Rezeption des N.mythos verläuft im MA ununterbrochen intensiv, aber wenig spektakulär. Zum einen wurde der N.mythos über die Vermittlung der Scholien vom griech. Byzanz in das MA tradiert. Zum anderen nahmen Autoren wie G. Boccaccio die N. überlieferung in den *Chiliaden* des Ioannes Tzetzes (zweite Hälfte des 12. Jh.) wieder auf. Zentral für das ma. Interesse an N. ist die heilsgeschichtliche Allegorisierung des profanen Mythos. Es setzt eine intensive christl.-moralisierende Rezeption der ovidischen N. ein, in der die Reihung gleichwertiger Erzählmomente mit relativ fixierten Handlungsträgern dominiert. In Arnulfs von Orléans *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* (Ende 12. Jh.) wird N. zum Exempel für die Bestrafung menschlichen Hochmuts. Als Verkörperung der Superbia gilt N. in der Folge auch im anonymen *Ovide moralisé* Beginn des 14. Jh., der die Anmaßungen N.s gar zur Allegorie der Todsünden steigert. Auch in Dantes *La Divina Commedia* wird die trauernde N. im *Purgatorio* (12,37–39) als Beispiel des sich gegen die Gottheit erhebenden Hochmuts apostrophiert. Die Adaptionen Boccaccios tragen wesentlich zur allgemeinen Verbreitung des N.mythos bei. Im 15. Kap. von *De mulieribus claris* wird die Handlung moralisierend umgedeutet (die Kinder sterben an der Pest). In den *Genealogie deorum gentilium* (5,30; 12,2) überwiegt hingegen die sachliche Rekonstruktion des Mythos.

Das ekphrastische Interesse N.mythos bleibt in der nachantiken Zeit weiterhin ungebrochen. Ausonius schreibt zwei Epigramme einer N.statue (Aus. 13,57f. Green). Er hebt hervor, daß N. zwar lebendig Stein verwandelt wird, doch durch die Bildkunst des Praxiteles weiterhin lebendig anmutet. Auch hier fehlt die moralische, wenn auch in diesem Fall ironisierende Komponente nicht: Im zweiten Distichon von Epigramm 57 betont Ausonius, daß des Künstlers Hand N. wiederhergestellt habe – bis auf ihren Verstand, da dieser ihr auch bei der Beleidigung der Götter gefehlt habe.

B.3.2. Bildende Kunst

Mit den N.sarkophagen dem 2. Jh. n. Chr. bricht die ant. Tradition bildlicher N.darstellungen

abrupt ab. Mit Beginn des 14. Jh. setzt eine völlig ikonologische ein, in der literarische Werke mit Illustrationen geschmückt werden, wobei die allegorischen Bilder sich in die christl. Ikonographie einfügen. Die umfangreichste Bebilderung (rund 453 Miniaturen) weist die *Ovide moralisé*-Handschrift in Rouen auf (Bibl. Municipale, Ms. 04(1044), fol. 161r, 162v, 163r). Typisches Merkmal ihrer detailgetreuen Illustration ist die christl. Kritik an Götzenbildern und die reuevolle Buße der N. Origineller nimmt sich dagegen die N. als sinnende Melancholikerin auf einem Sarkophag (der wahrscheinlich ihre Kinder bergen soll) in einem Pariser Codex des *Ovide moralisé* (Bibl. de l' Arsenal, Ms. 5069, fol. 79r, 81r, 81v) aus.

Der N.mythos weist zwar dramatische Effekte, aber insgesamt wenig Handlung auf, was der kontinuierlich-zyklischen Präsentationsweise im MA mit ihrer Reihung gleichwertiger narrativer Komponenten entgegenkam. Exemplarisch ist die illustrierte Handschrift des *Ovidius moralizatus* P. Bersuire (um 1342; das 15. Buch des *Reductorium morale* greift den N.mythos auf) in Bergamo (um 1370, Bibl. Civica, CF. 3.4., fol. 8r), die drei Episoden des N.mythos aneinanderreihet. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt der Codex des *Ovidius moralizatus* in Gotha dar (um 1400, Forschungsbibliothek, Membr. I 98, fol. 30rb), der gegenläufig zur ma. Bildsyntagmatik die ant. paradigmatische Ikonographie anknüpft. Der durch byzantinische Vorbilder geprägte Gothaer Codex präsentiert die mit brauner Tinte illuminierten N.bilder nicht in linearer Folge, sondern staffelt sie in vertikaler Verschachtelung nach oben hin.

Außerordentlich verbreitet sind im MA Illuminationen frz. Handschriften zu Boccaccios N.darstellung in *De mulieribus claris* (*Des femmes nobles et renommées*) [9. 46–50]. Anders als in den ant. Tötungsszenen der Niobiden dominiert hier die Porträtrepräsentation der N., die zunehmend sowohl fiktionalisiert als auch aktualisiert wird. So verlagert eine Illustration aus dem Umkreis des Maître François die Szenerie in einen Innenraum mit zeitgenössischem Ambiente hinein (New York, Public Library).

B.4. Neuzeit

In der Nz. ist eine wachsende Anzahl einzelner (nicht mehr rein zyklischer) N.bilder zu verzeichnen, die bevorzugt den »Tod der Niobiden« ins Bild setzen. Zu den bekanntesten gehören die Gemälde von J. Tintoretto (1541–1542, Modena, Galleria e Museo Estense) und G. Lemmonier (1772, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). Die Bild Darstellungen der N. orientieren sich darüber hinaus zwar weiterhin ma. Reihenprinzip, doch operieren die einzelnen Einheiten nunmehr weitaus eigenständiger.

Wichtige Zeugnisse dafür sind die »Geschicht[en] der N.« in der Teppichserie von A. Alloris (1585; Abb. in [11. 92. Nr. 157]), die Deckenfresken von L. Cambiaso im Palazzo Lercari Parodi von Genua (um 1570; Abb. in [8. Bd. 1, 233]) und das sog. »Latona-Zimmer« der Stadtresidenz Landshut von H. Posthumus (1540–1543). Letzteres ist auch deshalb von Bedeutung, weil ein Lünettenfresko eine der wenigen ausdrücklichen Darstellungen der Steinverwandlung N.s beinhaltet.

In der Nz. entstehen erstmalig humoristische Behandlungen des N.mythos. Im *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam erstarren die Hörer ob der epigonalen Rhetorik der Mönche »fast wie Niobe zu Stein«. H. Holbein hat das Exemplar des Basler Schulmeisters Myconius mit parodistischen Randzeichnungen versehen, die u. a. eine sich die Haare raufende N. zeigen (vgl. Abb. 2). Der Unterleib der Mutter mutiert bereits zum Felsen, während zwei mollige Kleinkinder vor Apoll fliehen, der als wolkenumnebelter Planetengott lässig seinen Bogen spannt.

Neben Plaketten und Zeichnungen wird die Figur der N. v. a. durch unzählige Holzschnitte und Kupferstiche in den gedruckten Ausgaben der *Metamorphosen* Ovids verbreitet. Dabei sind Neuerungen auffällig: Der Mythos wird nunmehr komplettiert dargestellt. So wird die zeitgleiche Tötung aller Kinder \blacksquare üblichen Motiv, was auf eine unmittelbare Rezeption der 1583 entdeckten Florentiner N.gruppe deutet. Konventioneller sind die N.darstellungen im *Emblematum liber* von A. Alciati (1531; erw. Ausg. 1546) und in den *Emblemas morales* von J. de Horozco (1589): N. verkörpert hier in nahezu bruchloser Kontinuität zum MA das Laster der Superbia. Die weiterhin erfolgreiche Al-

lianzen von Bild und Text in Hinblick auf den N.mythos dokumentiert N. Reusners *Picta Poesis Ovidiana* (1580), eine nach den ovidischen Erzählungen geordnete Gedichtsammlung mit Stichen von V. Solis. Im Barock setzen sich zunehmend ekphrastische Fiktionalisierungen durch. So beschreibt G.B. Marino 1620 in *La Galleria* ein fiktives N.gemälde L. Brandins (Abb. in [13. 49]). Eine musikalische Bearbeitung im 17. Jh. ist hervorzuheben: *Niobe, regina di Tebe* von A. Steffani (1688; Text von L. Orlandi). Die Aufklärung hingegen ignoriert N. weitgehend.

In der Nz. finden sich nur wenige eigenständige literarische Verarbeitungen des N.stoffes (so H. Sachs' *Nioba, die Königin zu Theba*, 1557). Die Rezeption beschränkt sich vorwiegend auf die dt. Sturm und Drang-Epoche und die Romantik, die das Gewaltpotential des N.mythos aufgreifen [5], \blacksquare die N.dramen von F. (gen. Maler) Müller (1778), W. von Schütz (1807), J. Körner (1819) und C. Weichselbaumer (1821).

B.5. Moderne

In der Moderne nimmt das Interesse am N.mythos – nicht zuletzt durch die Relativierung der belehrenden Funktion der Kunst – eindeutig ab. A. Feuerbachs Charakterisierung der N. als »Mater dolorosa der alten Kunst« [12. 137] umschreibt diesen Umstand treffend. Die Rezeption der N. bleibt episodenhaft bzw. fragmentarisch, so in Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818), wo die verlassene Ruinenstadt Rom als »The Niobe of nations« (4,5,79) bezeichnet wird. In Italien reüssieren vereinzelte Opernversio-

nen, so die *Niobe* von G. Pacini (1826; Text von A. L. Tottola). Das Motiv der selbstbewußten Auflehnung gegen die Götter ist zwar im 20. Jh. beliebt, wird aber weniger durch N. als durch Prometheus vertreten. Das 20. Jh. verzeichnet nur vereinzelte Adaptionen, \blacksquare die N. in der dramatischen Tetralogie von J. Berg (1985) sowie die musikalischen Varianten (Opern von H. Sutermeister, 1946, und W. Hiller, 1975).

→ Apollon; Artemis

Forschungsliteratur

[1] C. FRIEDRICH, Praxiteles und die Niobegruppe, 1855 [2] K. KERÉNYI, Apollon und Niobe, 1980 [3] C. ROBERT, Die antiken Sarkophagreliefs, 3 Bde., 1890–1919 [4] W.H. ROSCHER, Art. Niobe und die Niobiden, in: ALM 3.1, 1965, 372–423 [5] F. SCHOPPER, Der Niobemythos in der deutschen Literatur mit besonderer

Berücksichtigung der Antike, 1913 [6] H. SICHTERMANN/ G. KOCH, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, 1975 [7] K.B. STARR, Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung, 1863 [8] P. TORRITI, Luca Cambiaso. La pittura a Genova \blacksquare in Liguria, 2 Bde., 1970/71 [9] F.G. WELCKER, Über die Gruppierung der Niobe und ihrer Kinder, 1836 [10] E. WIEMANN, Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption, 1986 [11] Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Bd. 2: Palazzo Vecchio, committenza \blacksquare collezionismo mediceo (Ausst.kat.), 1980.

Zitierte Quellen

[12] A. FEUERBACH, Leben, Briefe und Gedichte, hrsg. v. H. Feuerbach, Bd. 1, 1853 [13] G.B. MARINO, La Galleria del Cavalier Marino, hrsg. von G. Battelli, 1926.

Angela Oster (München)



Abb. 2: Hans Holbein d.J., Niobe erstarrt \blacksquare Stein, als Apoll ihre Kinder tötet. Federzeichnung, in: Erasmii Roterodami Stultitiae Laus, Basel 1515 (Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung).

Nymphen

(Νύμφαι, Sing. Νύμφη; lat. Nymphae, Sing. Nympha)

A. Mythos

N. sind weibliche Naturgottheiten. Griech. *nymphē* bezeichnet ursprünglich die Braut oder generell die heiratsfähige junge Frau und wird auch für Menschen verwendet (z.B. Hom. Od. 4,743). Die »göttlichen N.« (Hes. theog. 129f.) gelten entweder als unsterblich (Paus. 10,12,3) oder als sterbliche Wesen, die jedoch sehr lange leben und insofern zwischen den Menschen und den Göttern stehen (Hom. h. 5,257–259). Die N. bilden ursprünglich eine unbestimmte Vielheit, doch haben sich zahlreiche individualisierte N. mit eigenem Mythos herausgebildet, u. a. *ἸDaphne*, *ἸEcho*, *ἸGalateia* (*ἸGalateia* und *ἸPolyphemos*), *ἸKallisto*, *ἸAmphitrite*. Ebenso werden ursprünglich separate myth. Figuren im Laufe der Rezeption als N. aufgefaßt: *Kalypso*, die röm. Quellgöttinnen *Egeria* und *Iuturna*, die italischen Wassergottheiten *Lymphae*, später die keltische Göttin *Brigantia* und die Fee *Melusine*. Diese Einzelgestalten und ihre Mythen werden im folgenden jedoch nur insoweit berücksichtigt, als sie Aspekte aufweisen, die für die Rezeption der N. insgesamt repräsentativ sind.

Die N. sind nach den Naturräumen benannt, mit denen sie verbunden sind; die ant. Mythographen klassifizieren zahlreiche N.kategorien [8. 1532f.]. Für die Rezeption relevant sind v. a. Okeaniden (Töchter des Ringflusses *Okeanos*), *Nereiden* (= *Ner.*, N. des Meeres, Töchter des *Nereus* und der *Doris*), *Naiaden* (N. der Quellen und Flüsse, Töchter des *Acheloos* und anderer Flussgötter), *Oreaden* (N. der Berge), *Dryaden* und *Hamadryaden* (N. der Bäume und Haine); weitere Klassen bilden die N. bestimmter Orte und Gegenden. N. befinden sich häufig im Gefolge höherer Gottheiten (v. a. *ἸAphrodite*, *ἸArtemis*, *ἸDionysos*, *ἸHermes* und *ἸPan*). Sie sind schön, wohnen in Grotten und tanzen dort Reigen (Hom. Od. 12,318); die *Ner.* haben meergrünes Haar (Hor. carm. 3,28,10) und wohnen in der silbernen Grotte des *Nereus* auf dem Meeresgrund (Hom. Il. 18,50).

Die die Rezeption bestimmenden Aspekte der N. leiten sich zunächst aus ihrer Funktion als Fruchtbarkeitsgöttinnen ab. Als solche lassen sie Quellen entspringen, sorgen für das Wachstum von Blumen und Früchten, sind Schutzgöttinnen der Tiere, Hirten und Bauern. Ihnen wird die Heilkraft der Quellen zugeschrieben, sie spenden Wohlstand und Gesundheit (Orph. h. 51,18). Sie helfen bei Geburt und Hochzeit und bestatten Tote (Hom. Il. 6,419f.) [1]; die *Ner.* ste-

hen auch in Phasen des räumlichen Übergangs bei, indem sie als Seehelferinnen Schiffe begleiten. Die N. ziehen göttliche und menschliche Kinder auf, u. a. *ἸZeus*, *ἸHermes* und *ἸAineias*, und sind auch selbst Mütter. Die N. im Gefolge der *ἸArtemis* sind jungfräulich, ansonsten haben N. aber Liebschaften sowohl mit Göttern (Hom. Od. 1,71–77) als auch mit Menschen (Hom. Il. 6,25f.), so daß sie im Lauf der Rezeption zum Inbegriff für sexuell aktive und begehrenswerte Weiblichkeit werden; schon in der Antike werden die *Naiaden* als *improbae* (»unzüchtige«) bezeichnet (Sen. Phaedr. 780). Die N. sind insbes. Begehrensojekte der *Satyrn* (*ἸSilen*, *Satyr*; Hom. h. 5,262f.), von denen sie auch verfolgt und geraubt werden. Umgekehrt rauben die N. selbst Menschen und können diesen Unsterblichkeit verleihen.

Das Adjektiv *νυμφόληπτος* (*nymphólēptos*, »von der N. geraubt/hingerissen«) steht für das physische Entrücktwerden in den Bereich der N., aber auch zum einen für den Wahnsinn, zum anderen für ein Ergriffensein im Sinn des Enthusiasmus, der dichterischen oder seherischen Inspiration [10]; darin zeigt sich die Verwandtschaft der N. mit den *ἸMusen* (Theokr. 7,92). Die N. besitzen die Gabe der Weissagung, sie singen und tanzen Reigen (Hom. h. 5,261). Jedoch repräsentieren sie neben den lebenspendenden zuweilen auch die furchterregenden Aspekte der Natur. In der Vorstellung des N.raubes schwingt stets die Bedeutungsmöglichkeit des Todes mit: Von den N. geraubt zu sein war ein Ausdruck für den plötzlichen Tod [13. 304f.]. Ihre Bezeichnung als »furchtbare Göttinnen« (*deinat theat*, Theokr. 13,44) benennt das bedrohliche Potential der als übermächtig erlebten Naturkräfte.

Schließlich motivieren die N. als Ortsgottheiten Ursprungs- und Geschlechtersagen, die meist von der Heirat des Geschlechtsgründers mit der N. des Ortes erzählen und dadurch den Herrschaftsanspruch seiner Nachkommen legitimieren.

■ Rezeption

B.1. Allgemein

In der Rezeption der N. zeichnen sich über die Zeiten und die Künste hinweg drei wesentliche Aspekte ab: (1) Reflexion über die Natur: Als Naturgottheiten können N. zwischen den Menschen und der Natur vermitteln. Ihre Darstellung enthält immer

auch eine Aussage über das Naturkonzept der jeweiligen Gesellschaft, und sie ermöglicht das Nachdenken über die Grenzen des Menschlichen; (2) Reflexion über Weiblichkeit: N. erlauben die Imagination der weiblichen Sexualität jenseits ihrer Reglementierung durch die menschliche Kultur; (3) Reflexion über Inspiration: Aufgrund ihrer Position zwischen den Menschen und den hohen Olympischen Göttern vermögen die N. den Menschen das Göttliche erfahrbar zu machen; die Begegnung mit den N. kann deshalb zum Ausgangserlebnis für die Dichtung werden.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur und Philosophie

Bei Homer nehmen die N. der Quellen, Wälder und Wiesen an der Götterversammlung auf dem Olymp teil (Hom. Il. 20,8f.). Die Dienerinnen der *ἸKirke*, die nicht explizit als N., aber als Töchter der Quellen, Ströme und Haine bezeichnet werden, bereiten für *ἸOdysseus* Ruhesitze, Essen und Wein und baden ihn, bis die Müdigkeit aus seinen Gliedern weicht (Hom. Od. 10,348–72). Laut Hesiod haben die N. von *ἸZeus* die Aufgabe erhalten, Kinder aufzuziehen (Hes. theog. 346–48). Der Orphische Hymnos 51 an die N. beschreibt sie als weißgekleidete, Erde, Wasser und Luft durcheilende Nährerinnen der Früchte, Tiere, Menschen und des Gottes *ἸDionysos*. Platons *Phaidros* überträgt diese produktive Funktion der N. auf den geistigen Bereich. Sokrates schreibt die poetische Schönheit und rhetorische Brillanz seiner Reden über den *ἸEros* der Inspiration durch die N. zu; sie haben ihm eine auf der dialektischen Annäherung an die Wahrheit basierende Redekunst eingegeben, die die schulmäßige Rhetorik nicht zu erreichen vermag (Plat. Phaidr. 263c). Inspirationsfunktion haben die N. auch in der bukolischen Dichtung. Bei Theokrit stehen sie auf dreierlei Weise im Ursprung des Gesangs: Sie lehren die Hirten die Kunst des Gesangs (Theokr. 7,92f.); sie sind die Göttinnen, die sich der Gesang der Hirten richtet (Theokr. 1,12); sie sind die Geliebten der Hirten, haben sich diesen jedoch entzogen, so daß die Hirten sie durch Gesang zurückzugewinnen versuchen (Theokr. 3). Die Konzeption der N. als stets unerreichbares, aber zur Kunstproduktion anregendes Begehrensojekt wird zum Ausgangspunkt einer weitreichenden literarischen und künstlerischen Überlieferung; so ist der Schmerz über den Verlust der Liebe der N. das zentrale *Movens* des Gesangs von Vergils *Eklogen*, die das Leben der Sänger-Hirten idealisierend dem der Stadtbewohner gegenüberstellen. Bei Horaz ist der Ort des Dichters der Hain, in dem N. mit *Satyrn* (*ἸSilen*, *Satyr*) tanzen (Hor. carm. 1,1,31).

In anderer Weise wird die Begegnung von Mensch und N. in Szenen des N.raubes thematisiert. Die *Argonautica* (Apoll. Rhod. 1207–1357) berichtet, wie die N. *Kypris* den Geliebten des *ἸHerakles*, *Hylas*, erblickt, von heftigem Begehren ergriffen wird und ihn zu sich ins Wasser zieht. Rasend vor Wut sucht *Herakles* ihn die ganze Nacht vergeblich und versäumt darüber die Abfahrt der *Argo*. Der Meergott *Glaukos* berichtet schließlich, die »göttliche N.« habe *Hylas* geheiratet. Theokrits Version steigert *Hylas'* Heirat mit der N. zur Apotheose (Theokr. 13): *Hylas* ist nun einer der »Seligen« (*μακάρων*, *makárōn*), eine Eigenschaft, die zuvorderst das Herausgehobensein der Götter bezeichnet (vgl. Hom. h. 5,195). Beide Versionen beschreiben detailliert, wie die N. *Hylas* mit physischer Gewalt entführen. Das Begehren ist nicht gegenseitig, sondern geht vollständig von den N. aus. Unsterblich wird der geraubte Hirte auch in einem in der *Anthologia Graeca* (Anth. Gr. 7,518) überlieferten Epigramm des *Kallimachos*.

Ovid verknüpft die N. eng mit dem Bereich der Pflanzen, insbes. der Blumen, und des Naturschönen. Die N. *Chloris* wird vom Windgott *Zephyr* geraubt, bekommt ihm das Reich der Blumen zum Brautgeschenk und heißt seitdem *Flora*. Als sie sich Zorn über ihre Vernachlässigung durch die Menschen einmal aus ihrem Reich zurückzieht, wird der *locus* zum *locus terribilis*: Die Pflanzen tragen bis ihrer Rückkehr keine Blüten und Früchte mehr (Ov. fast. 5,183–378). In den *Metamorphosen* sind die N. nicht mehr nur Schutzgöttinnen der Bäume und Blumen, sondern verwandeln sich – meist auf der Flucht vor Göttern, die ihnen nachstellen – selbst in diese, *ἸDaphne* (in den Lorbeer, Ov. met. 1, 452–490), *Syrinx* (in das Schilf, Ov. met. 1,689–712), *Lotis* (in den Lotosbaum, Ov. met. 9,347f.), *Clytie* (in den Heliotrop, Ov. met. 4,206–256), *Leucothoe* (in den Weihrauchbaum, Ov. met. 4,214–255); die Pflanzen werden somit auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt. Bei Vergil fungieren die N. als Stimme der revoltierenden Natur, wenn sie angesichts der gegen die Ordnung (*ordo*) verstoßenden Vereinigung des *Aineias* mit *ἸDido* heulen (Verg. Aen. 4,168).

Grundlegend für die neuplatonische Deutung der N. ist *Porphyrios'* Kommentar zu Homers Beschreibung der N.grotte von *Phorkys* (Hom. Od. 13, 102–112), in der die *Naiaden* purpurne Gewänder weben und Bienen Honig aufbewahren, die von Quellen durchströmt wird und einen Eingang für Menschen, einen anderen für die Unsterblichen besitzt. *Porphyrios'* *De Antro Nympharum* zufolge repräsentiert die Grotte den Kosmos, die *Naiaden* verkörpern die Seelen in der Phase der Genese, d. h. des Übergangs in einen neuen Körper.

Die Ner. weisen in der Antike eine weitgehend eigenständige Überlieferung auf. Ihre Namen werden in verschiedenen Katalogen erfaßt [9.3f.]. Für die ant. Darstellung charakteristisch ist ihre Schilderung im Orphischen Hymnos 23, wo sie wie Delphine durch die Wellen flitzen. In der *Ilias* erbittet die Ner. Thetis bei Hephaistos Waffen für ihren Sohn Achilleus (Hom. Il. 18,94–19,23); die Ner. trauern mit Achill um Patroklos und klagen später um Achill (Hom. Il. 18,35–67; Hom. Od. 24,47–59). Der Mythos von Thetis und Peleus ist eine frühe Version der für die nzl. Rezeption der N. relevanten Erzählstruktur der Mahrtenehe, in der ein nichtmenschliches Wesen einen menschlichen Mann heiratet, jedoch wieder verschwindet, nachdem dieser ein Verbot übertreten hat. Apollonios Rhodios berichtet, daß Thetis trotz ihrer Verwandlung in verschiedene Ungeheuer dem Sterblichen Peleus im Ringkampf unterliegt und diesen heiraten muß, ihn jedoch später im Zorn verläßt (Apoll. Rhod. 4,783–879, vgl. auch Hyg. fab. 54); als Peleus aber mit der Argo umzukommen droht, eilt sie ihm mit ihren Ner. zu Hilfe. Die Ner. haben Macht über die Wellen und geleiten die Argo durch die Gefahren des Meeres, indem sie einander das Schiff wie einen Ball in einem so gewagten Spiel zuwerfen, daß die betrachtende Hera sich vor Schreck Athena festhält (Apoll. Rhod. 4,922–981). Catull gestaltet die Begegnung der Ner. mit der Argo als Wechselspiel der Blicke: Die Ner. tauchen bis zur Brust dem Meer auf, um das Schiff bestaunen, und die »sterblichen Augen« der Argonauten betrachten die entblößten Körper der Ner. (Catull. 64,12–18). Mit Plinius' Beschreibung der Ner. – sie haben menschliche Gestalt, sind jedoch am ganzen Körper mit Schuppen bedeckt

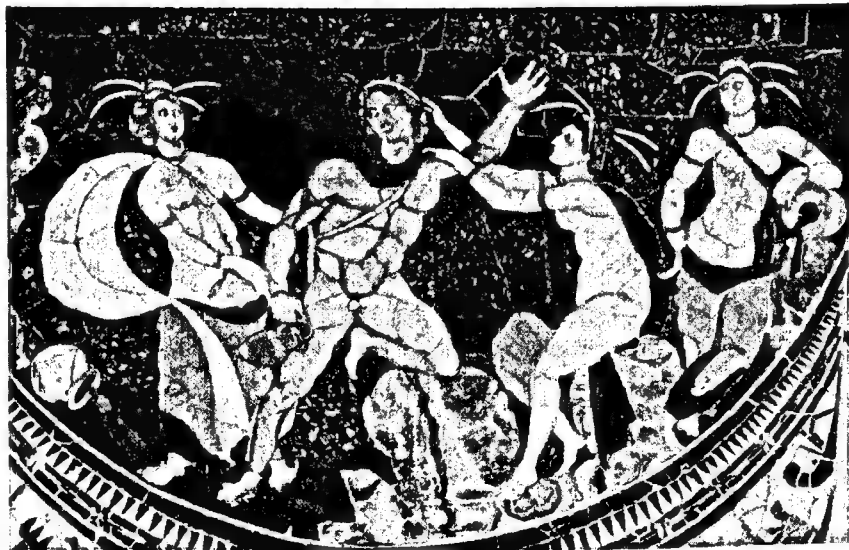


Abb. 1: Hylas und die Nymphen. Römische Marmorintarsie (opus sectile; Ausschnitt), um 350 n. Chr. Rom, Museo Nazionale Romano.

(Plin. nat. 9,9) – werden sie zum Gegenstand eines naturkundlichen und damit explizit nicht myth. Wissens.

B.2.2. Kunst und Architektur

Auf Vasenbildern der archaischen Zeit werden die N. zunächst ohne Attribute dargestellt. Sie tanzen Reigen, oft mit Satyrn (Silen , Satyr), oder werden von diesen verfolgt, wie auf der Françoisvase (2. Viertel 6. Jh., Florenz, Museo Archeologico Etrusco). Auf der attisch-schwarzfigurigen Weinschale des Sophilos schreiten drei N. in Prachtgewändern im Hochzeitszug von Thetis und Peleus (ca. 580 v. Chr., London, British Museum). Die N. erscheinen auch auf zahlreichen Votivreliefs. In der klassischen Periode kommt das Thema der N. als Wasserspenderin auf, das die weitere Rezeption wesentlich prägt [6.900]. Außerdem etabliert sich die Darstellungstradition der badenden N. mit heimlichem Beobachter; so zeigt ein korinthischer Bronzespiegel eine badende N., die von Pan ausgespäht wird (4. Jh. v. Chr., Berlin, Staatliche Museen).

Die Plastik des Hellenismus repräsentiert die N. durch die Ikonographie der nackten Aphrodite , eine in der Position der Aphrodite von Doidalses kauernde N., die versucht, sich der Umklammerung durch einen Satyr zu befreien (röm. Marmorkopie eines Werks dem 2./1. Jh. v. Chr., London, British Museum); hier zeichnet sich bereits eine Amalgamierung von Aphrodite und N. ab. Meist werden die N. aber durch Attribute wie Wassergefäße oder Muscheln gekennzeichnet. Zunehmend etabliert sich der Darstellungstypus der gelagerten N., die sich auf ein Was-



Abb. 2: Rebekkas Gang zum Brunnen. Illustration der Wiener Genesis, 6. Jh. (aus: Codex Vindobonensis Theol. Graec. 31, fol. 7r. Wien, Österreichische Nationalbibliothek).

sergefäß stützt (z. B. Marmorplastik des 2. Jh. n. Chr., London, British Museum). Aktiv betätigen sich die N. in Szenen des N.raubes. So läßt eine N. auf einer röm. Opus-sectile-Platte ihr Gefäß liegen und greift Hylas beim Arm, eine andere packt ihn beim Schopf (vgl. Abb. 1).

Als *nymphalon* (lat. *nymphaeum*) wurde ursprünglich ein N.heiligtum in einer mit Statuen und Reliefs geschmückten Quellgrotte bezeichnet; in der röm. Kaiserzeit Nymphaea statuenbesetzte Bauten um einen Brunnen oder ein Wasserbecken, die sich als Elemente der Thermenarchitektur in der Spätantike über das ganze röm. Reich verbreiteten.

Die Ner. werden wie die N. als schöne Mädchen dargestellt. Seit archaischer Zeit halten sie als Attribut einen Fisch oder Seevogel in der Hand oder reiten, wie auf den melischen Reliefs (470–450 v. Chr., Athen, Nationalmuseum), auf Delphinen, Hippokampen oder dem Seeungeheuer (Ketos), in späterer Zeit auch auf Tritonen und Meerkentauren. Sehr häufig werden sie bei der Übergabe der neuen Waffen des Achilleus dargestellt; diese Bildtradition wurde wohl durch Aischylos' nur fragmentarisch erhaltene Tragödie *Nereides* begründet (Aischyl. TrGF 3 ■ 150–154) [11.91f.]. Auf Seetieren reitende Ner. bilden oft zusammen mit anderen Meergöttern und -wesen einen Meeres-Thiasos, wie auf einem Marmorrelief der Hochzeit von Amphitrite und Poseidon (um 350 v. Chr., München, Glyptothek). Die Ner. sind Begleiterinnen der meergeborenen Aphrodite und halten oft Schmuck oder Spiegel (z. B. apulisch-rotfigurige Weinschale, 330 v. Chr., Bloomington, Indiana University Art Museum). Zentrale Bedeutung haben die Ner. in der Sepulkralkunst. Die elf freistehenden Skulpturen des Ner.monuments Xanthos , deren

Gewänder wie naß am Körper anliegen und sich hinter ihnen im Fahrtwind bauschen, legen die Vorstellung nahe, daß die Ner. den Toten bei der Fahrt ins Jenseits begleiten (390–380 v. Chr., Marmor, London, British Museum). Auch die äußerst zahlreichen Darstellungen von Ner. auf röm. Sarkophagreliefs lassen einen Bezug zum Jenseits vermuten, dessen Beschaffenheit jedoch umstritten ist [16].

B.3. Christliche Spätantike und Mittelalter

Die christl. Allegorese ordnet den N. sowohl die Tugend der Keuschheit als auch die sündhafte Leidenschaft zu. So erklärt der *Ovide moralisé* die Bezeichnung der Daphne als Flußtochter zum Bild für deren kaltes, keusches Temperament (1,3116–3124) und faßt zahlreiche N. als Allegorien der Tugendhaftigkeit auf (z. B. Io, 1,3905–4012), deutet andere N. aber als Allegorien für eitle sinnliche Vergnügungen (z. B. Syrinx, 1,4043–4098). In Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (1012–1069) bringen die N. der verschiedenen Naturbereiche jeweils deren Gaben zur Hochzeit von Thetis und Peleus mit: Oreaden Edelsteine, Dryaden blühende Zweige, Naiaden den Klang der Brunnen, Hamdryaden Rosen und Veilchen.

In der Kunst des MA sind Darstellungen eindeutig identifizierbarer N. selten. Daß die hellenistische Ikonographie der gelagerten, auf ein Wassergefäß gestützten N. vereinzelt aber im Kontext der christl. Spätantike tradiert wird, zeigt die Illustration von *Rebekkas Gang zum Brunnen* aus der Wiener Genesis, einer Purpurhandschrift des 6. Jh. (vgl. Abb. 2). Die N. personifiziert die Quelle, deren Wasser Rebekka schöpft [14.94].

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur und Philosophie

G. Boccaccio deutet in seinen *Genealogie deorum gentilium* (7,14,1) die N. als Personifikationen des Wassers, deren Namen auf dessen verschiedene Qualitäten verweisen. In der bukolischen Dichtung der Renaissance fungieren die N. als Projektionsfiguren für die Reflexion über die weibliche Sexualität und das Begehren ihrer männlichen Beobachter; sie ermöglichen die Imagination eines Naturzustandes der Liebe und Sexualität. Boccaccios Versgedicht *Ninfale fiesolano* (1344–1346) greift Topoi ant. N.darstellungen auf, begründet jedoch mit seiner differenzierten Reflexion der Leidenschaften die nzl. europ. Schäferdichtung; die mythol. Einkleidung legitimiert detaillierte Beschreibungen des Geschlechtsakts und der Geschlechtsorgane in Aktion. T. Tasso knüpft in seinem Drama *Aminta* (UA Ferrara 1573) an Boccaccios Erkundung der menschlichen Leidenschaften in der Imagination einer nur den Regeln der Natur folgenden Liebe zwischen Hirte und N. an, die er der urbanen höfischen Liebe als gleichwertig gegenüberstellt; wie in F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (s. u.) geht ■ darum, den rechten Mittelweg zwischen Leidenschaft und Keuschheit zu finden.

Prägend für die Rezeption der N. in Literatur und Kunst der Renaissance ist das lat. Epigramm »Huius nymphæ loci [...]« (CIL VI,5,3*^e); »Ich bin die Nymphe des Ortes, die Wächterin der heiligen Quelle. Ich schlafe, während ich das Rauschen des schmeichelnden Wassers höre. Wer auch immer die marmorne Grotte betritt, hüte sich, meinen Schlaf zu stören. Trinke und wasche dich, aber schweige«, das wohl um 1460 ■ G. A. Campano in Rom verfaßt wurde [14.39f.], jedoch als ant. Inschrift galt und im europ. Humanismus außerordentliche Verbreitung erfährt. Im Rückgriff auf Porphyrios' *De Antro Nympharum* werden die N. als Führerinnen der Suchenden und die N.grotte bzw. der N.brunnen als Bereich gedeutet, in dem die Menschen Zugang ■ verborgenem Wissen erlangen können [2.233]. In F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) begleiten N. den Protagonisten Poliphil auf seinem Weg von der blinden Liebesleidenschaft hin zu einer erleuchteten Liebe. Auf einem Brunnenrelief, das sowohl beschrieben wie auch als Holzschnitt dargestellt wird (vgl. Abb. 3), allegorisiert eine schlafende N. die Natur. Das Begehren muß umgeleitet werden und sich in den Dienst der Natur stellen (der erregte Satyr hält die schattenspendenden Zweige des Baumes und den Vorhang), damit diese ihre produktive Funktion erfüllen kann: Die N. wird als »Gebälerin von allem« angesprochen. Ihre nähernde Funktion wird mit der das Werk durchziehenden Aufforderung verknüpft, die Mitte zwischen den

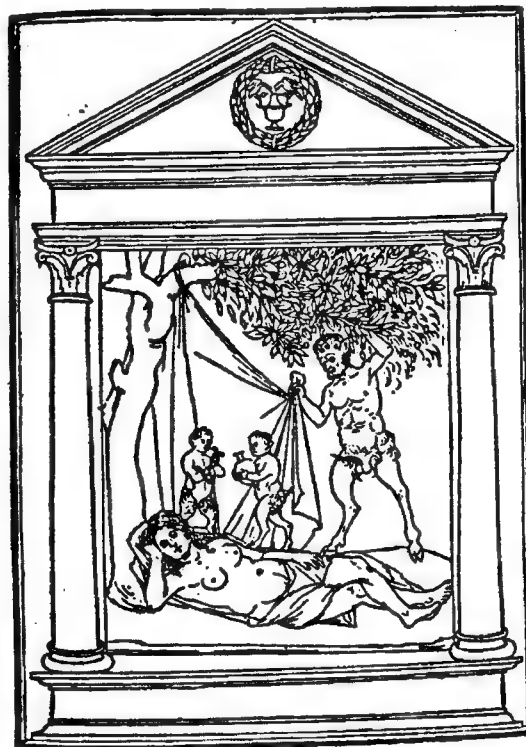


Abb. 3: Schlafende Nymphe, Illustration (Holzschnitt) ■ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

Extremen ■ suchen: Aus der einen Brust der N. strömt heißes, ■ der anderen kaltes Wasser; beide Ströme mischen sich und bewässern temperiert den umgebenden Garten. Das heiße Wasser kann als Allegorie für zügellose, das kalte für zu spröde Liebe verstanden werden [4. XIV]; zur Produktion des Schönen, ■ legt das Bild nahe, führt erst die Mischung beider. Die N. fungiert somit als Allegorie für das künstlerische Schaffen, wie sie nach Poliphils Ansicht auch selbst ein vollkommene Kunstwerk darstellt. Poliphil trifft nun auf fünf N., Allegorien der fünf Sinne. Sie regen sein Begehren auf allen Sinnesebenen an, erfüllen es jedoch nicht, ■ daß es zum Antrieb für seine weitere Suche wird, bei der sie ihn führen; seine Beschreibungen der N. reproduzieren durch sprachliche Opulenz die Fülle seiner Sinneserfahrungen. Poliphils schließlich wiedergefundene Geliebte Polia ist ebenfalls eine N.; sie führt ihn zu den Weihnen der Venus (?Aphrodite).

G. Bruno verwendet in *De gli eroici furori* (1585) den Topos der Liebe zur N. als Metapher für eine aus dem Licht des Verstandes geborene Leidenschaft, die sich nicht auf die Erfüllung der Sinneslust, sondern auf das Göttliche richtet und ■ Vollkommenheit strebt. ■ ist eine N. der Themse, die Weisheit mit Reinheit

und Schönheit vereint und den neun Blinden deshalb die Augen für das irdische Abbild der göttlichen Schönheit öffnen kann.

In der dt. Schäferliteratur dienen N. nicht mehr in erster Linie der Reflexion menschlicher Leidenschaften, sondern der Naturerkenntnis. In M. Opitz' nicht in Arkadien, sondern in realistischer dt. Landschaft angesiedelter *Schäfferey ■ der Nymfen Hercinie* (1630) sind die N. Mittlerinnen zwischen zeitübergreifendem Wissen, ant. Poesie und dem dt. Sprach- und Kulturraum der Gegenwart. Hercinie, die zuerst in der ant. Pose der gelagerten N. auftritt, führt den Erzähler ins Innere der Erde und stellt ihm ein Wissen über die Beschaffenheit der Welt bereit, das ihm die gelehrte Dichtung ermöglicht; die N.grotte verweist auf Homers Naiadengrotte.

N. versinnbildlichen neben der zur Erkenntnis führenden Liebe auch die niedere Sinnlichkeit. In der barocken Emblematik repräsentiert die N. den sinnlichen Eros, der von der Hinwendung ■ den Künsten und Wissenschaften ablenkt und die Geisteskraft des Mannes auszehrt – vgl. die Embleme *Amorum conversio ad studia* (»Wandlung der Liebesgefühle zum Studium«, B. Aneau, *Picta Poesis*, 1552, 19), *Fons Salmacidos. Libido effoeminans* (»Quelle der Salmacis, verweichlichendes Begehren«, ebd. 32) und *Forma viros neglecta decet* (»Vernachlässigte Schönheit ziert die Männer«, N. Reusner, *Emblemata* 3, 1581, Nr. 25). In J. Swifts satirischem Gedicht *A Beautiful Young Nymph Going ■ Bed* (1734) bedient sich eine in misogynen Weise als abstoßend beschriebene Frau der Maske der N., um Männer anzulocken.

Wegweisend für die moderne Rezeption der N. ist Paracelsus' *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis ■ salamandris et de caeteris spiritibus* (1566), eine Beschreibung der »Geistmenschen«, die jeweils einem der vier Elemente angehören und dessen Hüter sind. Sie gleichen den Menschen, haben jedoch keine Seele und sind deshalb nicht unsterblich. Sie dienen als Exempla für den Menschen außerhalb des Bundes mit Gott und sollen Ehrfurcht vor Gottes Wunderwerken einflößen. Die N. sind dem Wasser zugeordnet; als Alternativnamen nennt Paracelsus »Wasserleute« und »Undina«; ■ den N. zählt er auch Venus und die /Sirenen und setzt damit deren Amalgamierung mit den N. fort. Die N. können sich mit einem menschlichen Mann vermählen, wodurch sie eine Seele erlangen; als Beispiele für solche Ehen führt Paracelsus die Melusinen- und die Staufenbergersage an. Die Auffassung dieser Figuren als N. festigt die Verknüpfung des N.mythos mit der Struktur der Mahrtehe und begreift nun die N. – anstatt der Menschen – als Suchende, die sich dem Menschen also nicht mehr nur aufgrund erotischen Begehrens nähern.

H.J.Ch. Grimmshausens *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668) knüpft im 12.–17. Kapitel ■ Paracelsus an. Die »Wassermännlein« im Mummelsee, deren Aufgabe es wie die der ant. N. ist, die Quellen fließen zu lassen, sind vernunftbegabt, haben aber keine unsterbliche Seele. Sie erfüllen das Element, in dem sie leben, mit ihrem von Gott gegebenen Geist und geben dadurch Anlaß, Gott in seinen Wunderwerken zu loben. Wie Opitz' Hercinie herrschen sie über die Verbindungen im Inneren der Erde; sie teilen Simplicius ihr geologisches Wissen über die Beschaffenheit der Erde und ihrer Gewässer mit und partizipieren dabei am zeitgenössischen naturkundlichen Diskurs. In Th. Rappolts Schrift *Honori Philaretis Hermetopolitani Jaeger-Lust oder Philosophischer Nymphen-Fang/ Das ist/Gründliche und ausführliche Beschreibung des uhralten Steines der Weisen ...* (1679) allegorisiert die »anmuthige Jagt« nach der N. das Streben nach alchemistischem Wissen.

B.4.2. Kunst

In der Renaissance sind N., inspiriert zunächst durch Boccaccios *Ninfale fiesolane* (s.o. B.4.1.), ein beliebtes Sujet der Malerei, das ■ erlaubt, die Darstellung der Natur als *locus amoenus* mit der schöner junger Frauen und der Evokation ant. Gedankenguts zu verknüpfen. S. Botticellis Gemälde *Primavera* (um 1482, Florenz, Galleria degli Uffizi) läßt die N. mit neuplatonischer Bedeutung auf. Die Figurengruppe im rechten Bildteil schildert in Anknüpfung an Ovid die Verwandlung der N. Chloris in Flora; sie ist vor dem Hintergrund von M. Ficinos Liebeskonzeption als Allegorie für die *emanatio*, das Ausströmen des Geistes in die Materie, zu deuten: Im Zusammentreffen der gegensätzlichen Prinzipien von *Amor* (des leidenschaftlichen Zephyr) und *Castitas* (der fliehenden N. Chloris) entsteht *pulchritudo*, die Schönheit, die durch Flora verkörpert wird [15. 113–127].

Eine entscheidende Neuerung in der Ikonographie der N. vollzieht sich im späten 15. Jh. mit der wohl v.a. durch das Epigramm »Huius nymphæ loci [...]« (s.o. B.4.1.) bedingten Etablierung der Bildtradition der schlafenden N., in der die ant. Darstellungskonvention der halb oder gar nicht verhüllt liegenden N. mit der des Schlafes verknüpft wird. Anstatt sich wie die ant. N. an ein Gefäß zu lehnen, liegen diese Figuren meist neben einem Brunnen oder einer Quelle, wodurch eine Amalgamierung mit verwandten myth. Figuren (Venus/?Aphrodite oder Diana/?Artemis) möglich wird. Bereits der Holzschnitt des N.brunnens in der *Hypnerotomachia* geht auf das Epigramm zurück. Eine Federzeichnung A. Dürers (um 1514, Wien, Kunsthistorisches Museum) greift sowohl die Pose der schlafenden N. als auch das Epigramm des

Brunnens auf, an dem diese schläft. Dasselbe gilt für L. Cranachs zahlreiche Versionen schlafender N. (*Quellnymph*, nach 1537, Bremen, Kunsthalle, und weitere von 1515 bis 1550), die jeweils verschiedene verkürzte Formen des Epigramms enthalten. Der durch den Text als N. ausgewiesenen Figur sind mit Bogen, Pfeilen und Rebhühnern Attribute der Diana beigegeben, so daß eine eindeutige mythol. Zuordnung nicht mehr möglich ist; diese tritt gegenüber den symbolischen Bedeutungen der Figur und der Darstellung ihrer Nacktheit zurück. Das Inkarnat greift Farbtöne der Umgebung auf und läßt dadurch Natur und N. als organisches Ganzes erscheinen; der hauchdünne Schleier der N. und ihre halbgeschlossenen Lider laden Figur und Szenerie mit Erotik auf.

N.brunnen weisen mit Hilfe des Epigramms die humanistischen Gärten als Orte der Inspiration aus, etwa den des A. Colocci in Rom. Im 16. Jh. entstehen zahlreiche Grottenanlagen mit N.brunnen in Italien, im Lauf des 17. Jh. in ganz Europa. Ein N.brunnen in der als *Domus nympharum* bezeichneten Gartengrotte von Stourhead (um 1745) trägt A. Popes engl. Übersetzung des Epigramms als Inschrift. Auf die ant. Ikonographie der stehenden N. greifen J. Goujons Reliefs für die *Fontaine des Innocents* in Paris zurück (1548–1549, Paris, Louvre): Graziös geschwungene Figuren gießen in scheinbar ununterbrochener Bewegung Wasser aus Krügen; wie bei den Ner. des Monuments von Xanthos imitieren ihre fließenden Gewänder nassen Stoff. Auch in Barockgärten dienen N. als Brunnenfiguren, die N.skulpturen in B. Permosers *Nymphenbad* (1711–1718, Dresden, Zwinger), die Reliefs badender N. von F. Girardon und P. Le Gros im Park Versailles (1668–1670) oder die N. der Skulpturengruppe von Girardon und Th. Regnaudin in der Versailler Thetis-Grotte (um 1666–1672), die Apollon wie ein Strahlenkranz umgeben, ihn baden, trocken und salben und dabei die Macht des Sonnenkönigs über die Kräfte des Wassers demonstrieren.

In Druckgraphik und Malerei dienen N. der Darstellung des weiblichen Akts in verschiedenen Posen, die N. in komplizierten Verdrehungen und perspektivischen Verkürzungen in Ph. Gallaeus' *Nimpharum oceanitidum* [...] *icones* (1587) oder die N. in J. Palmas (il Vecchio) *Nymphen beim Bad* (um 1525, Wien, Kunsthistorisches Museum), deren nackte Haut Experimente mit Farbgebung und mit Kontrasten zu den düster-blaugrünen Farben der umgebenden Landschaft erlaubt. In P.P. Rubens' *Ankunft der Maria von Medici im Hafen* von Marseilles (1622–1625, Paris, Louvre) feiern die Ner. das Eintreffen des Schiffes und suggerieren damit eine Korrespondenz des Bereichs des Meeres bzw. der Natur mit dem der Menschen. Die Beine der Ner. gehen in sich ringelnde Fischschwänze über; ihre gekrümmten Körper führen die Bewegung

der anbrandenden Wogen fort. Oft weisen N. Landschaften als Arkadienvisionen aus, etwa in Landschaftsgemälden C. van Poelenburghs und Cl. Lorrains (z.B. *Landschaft mit tanzenden Nymphen und Satyrn*, 1646, Tokio, National Museum of Western Art).

Im 18. Jh. dienen die N. der Darstellung der Leidenschaften, wie auf F. Bouchers Gemäldeserie Tassos *Aminta* (1756, Tours, Musée des Beaux-Arts). Die Ner. auf seinem *Triumph der Venus* (1740, Stockholm, Nationalmuseum) räkeln sich lasziv auf Delphinen, ihre rosige Haut bildet einen starken Kontrast zum leuchtenden Blau des Wassers, das ihre Glieder stellenweise überspült und dort fließende Übergänge zwischen Meer und Meerwesen schafft. Clodions Tischskulptur *Nympe und Satyr* (1775, New York, Metropolitan Museum of Art) inszeniert in einer offenen, dynamischen Komposition eine Rokokofantasie heiterer erotischer Spielerei.

B.4.3. Musik und Tanz

Die Vokalmusik der Frühen Nz. gestaltet die N. meist als Liebende bzw. Liebesobjekt, so Th. Morleys Madrigal *Sweet nymph, come to thy lover* (1595), in dem sich zwei gleichgesetzte Stimmen mit Echo-Effekten ineinander verweben. In C. Monteverdis Canzone *Lamento della ninfa* (1622, Text von O. Rinuccini) ist die Klage der N. als Chaconne, d.h. im Tanzrhythmus, gesetzt. Der Reigen der N. ist Gegenstand von A. Scarlattis *Il ballo delle ninfe* in der Serenata *Venere, Amore e Ragione* (Rom 1706, Libretto von S. Stampiglia). Auch die Instrumentalmusik vertont dieses Thema, etwa L. Allegris *Ballo delle Ninfe* (1618) und G.Ph. Telemanns Gavotte *Die spielenden Naiaden* in seiner für eine Feier der Hamburger Admiralität komponierten *Wassermusik* (»Hamburger Ebb' und Flut«, 1723), die deren Spiel als Wechsel zwischen gleitenden und hüpfenden Rhythmen inszeniert.

Der Reigen der N. bietet sich in der Oper als tänzerische Ergänzung zur Handlung an. So wetteifern in Monteverdis *L'Orfeo* (Orpheus) die Bergnymphen bei Orfeos Hochzeitsfeier mit dem Tanz der Sterne; ihr Reigen rückt dadurch in die Nähe der Sphärenharmonien. Als Ortsgottheiten pastoraler Szenerien oder als Gefolge der Protagonisten oder höherer Gottheiten stellen die N. häufig den Chor bzw. das *corps de ballet*, etwa in Monteverdis *L'Orfeo* und Ch.W. Glucks *Armida* (Paris 1777) sowie *Il Telemaco ossia l'Isola di Cinea* (Wien 1765); zuweilen sind die N.chöre auch Teil der Handlung, so in Glucks *Orfeo ed Euridice* (Wien 1762), wo die N. mit Orfeo um Euridice (Eurydike) klagen.

B.5. Moderne

B.5.1. Allgemein

In der Moderne dienen die N. dazu, dem nzl. objektivierenden Naturmodell ein Konzept der Natur entgegenzusetzen, das dieser ein gewisses Maß an Subjektivität zuschreibt. Außerdem ermöglichen die N. die Zuordnung der Weiblichkeit zum Bereich der Natur, des Irrationalen und Dämonischen. Aufgrund ihrer zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit oszillierenden Überlieferung eignen sie sich zur Repräsentation der gespaltenen Weiblichkeitskonzeption des 19. Jh. Die Reaktivierung der ant. Vorstellung des N.raubes erlaubt die Reflexion der weiblichen Sexualität als verlockend, aber bedrohlich und verschlingend. N. werden jedoch auch als Projektionsfiguren des eigenen Begehrens reflektiert und dienen insofern der Erkundung des Unbewußten. Schließlich fungieren N. in der Moderne als Chiffren für die Dichtung, das Poetische und die Kunst schlechthin.

B.5.2. Literatur und Philosophie

Im dt. Sprachraum werden N., anknüpfend an Paracelsus' Einteilung, fast ausschließlich dem Wasser zugeordnet; eine Unterscheidung der N. von Wasserfrauen aus anderen Überlieferungen ist dabei oft nicht mehr möglich. Auch die Nixen der germanischen Volksmythol. werden als N. aufgefaßt (vgl. [5] und schon 1783 Musäus' Märchen *Die Nympe des Brunnens*). Als N. bezeichnet C. Brentano in *Rheinmärchen* (1811) auch die Loreley, deren Mythos er in seinem Gedicht *Zu Bacharach am Rheine* (1802) neu schafft und den H. Heines *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten* (1823/24) ironisierend aufgreift. Bereits J.W. von Goethes Ballade *Der Fischer* (1778) läßt eine psychologisierende Lesart der Lockung des feuchten Weibes als Stimme im Inneren des Fischers zu und verbindet, auf die Romantik vorausdeutend, die Thematik der N.raubes mit der Exploration unbewußten Begehrens. Das Gedicht reaktiviert die Ambivalenz der ant. Vorstellung der Nympholepsie; daran anknüpfend variiert die romantische Lyrik den Übergang in die Sphäre der N. als Ambiguität von Verderben und Wahnsinn einerseits, Heimkehr in ein Reich des Schönen und Poetischen andererseits (H. Heine, *Der Abend kommt gezogen*, 1823; J. von Eichendorff, *Lockung*, 1834; *Der stille Grund*, 1837).

Paradigmatisch für die Rezeption der N. in der europ. Literatur der Moderne ist F. de la Motte Fouqués Kunstmärchen *Undine* (1811), das Elemente an Paracelsus' *Liber de nymphis* übernimmt, Undine jedoch zur individuellen Figur gestaltet. Entscheidende Wendungen der Erzählung sind Undines Beseelung durch den Liebesakt mit Huldbrand, wodurch sie in die Gemein-

schaft der Menschen eintritt, ihre Austreibung aus dieser Gemeinschaft, Huldbrands Treuebruch und sein Tod durch Undines Kuß sowie ihre Postexistenz als sein Grab umfließende Quelle. Undines Lebensweg kann im Kontext der romantischen Geschichtsphilosophie als Aufeinanderfolgen der Zustände des Einsseins mit der Natur, der Entzweiung und der Einheit auf höherer Stufe gesehen werden. Undine ist jedoch auch als Phantasma Huldbrands deutbar, als Ausdruck eines nicht ins Ich integrierbaren regressiven Begehrens. Die zunächst seelenlose, dann beseelte Undine reflektiert zudem die romantische Imagination der Frau als Naturwesen und die Implikationen ihrer Domestizierung. Schließlich fungieren Undine und die mit ihr verwandten Elementargeister als Chiffren für eine nichtreferentielle Sprache, die im Spiel mit sich selbst die Poetik der Neuen Mythologie realisiert. J. Giraudoux' surrealistisches Drama *Ondine* (entstanden 1938, UA 1939) und I. Bachmanns Prosatext *Undine geht* (1961) entwerfen im Anschluß an Fouqué Undine als Figur, die sich zwischen zwei Welten bewegt und die Utopie einer bedingungslosen Liebe und einer nicht festschreibenden Sprache aufzeigt.

Im Biedermeier schwindet das göttliche oder dämonische Potential der N. Die kleine Seejungfrau in H. C. Andersens nach ihr benanntem Märchen (1837) kann nur um den Preis der Stummheit in den Bereich der Menschen vordringen. In E. Mörikes *Historie der schönen Lau* (1855) wird das vormals irreduzible Wunderbare zum Putzigen depotenziert und in die bürgerliche Ordnung integriert. A. Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857) reaktualisiert dagegen N.deutungen der Renaissance: Ein an humanistische Brunnenanlagen erinnernder, plätschernder N.brunnen wird zum Schauplatz des tränenreichen Liebesgeständnisses Heinrichs und Natalies und verweist – als Schnittpunkt von Wassersymbolik und der Vorstellung einer Liebe, die sich von der Verlockung rascher sinnlicher Erfüllung fernzuhalten weiß – auf die *Hypererotomachia Poliphili*. Die marmorne N.skulptur inspiriert den Erzähler zu Ekstasen mikroskopischer Oberflächenbeschreibungen, die an Poliphils detailreiche N.schilderungen erinnern. In der Literatur der Gründerzeit und des Realismus dient die Assoziation von Frauenfiguren mit N. deren psychologischer Charakterisierung und Zuordnung zu Facetten der Natur. Als N. charakterisierte Frauen entfalten oft ein anarchisches erotisches Potential und gefährden dadurch die gesellschaftliche Integration des Helden, so Doris Raabes *Die Innerste* (1872). In der Maschener Literatur der Zeit werden N. zu Topoi für Entwürfe naturalisierter, dämonisch-erotischer Weiblichkeit, etwa in Romanen und Erzählungen P. Heyses. Dagegen reaktivieren Th. Fontanes Romane vielfältige

Deutungsmuster der N. wie auch verwandter myth. Figuren und steigern dadurch die Komplexität der mit ihnen verknüpften Figuren (z.B. *Unwiederbringlich*, 1892). In der symbolistischen Literatur werden die N. zu Sprachphantasmen: In St. Georges *Stimmen im Strom* erscheinen sie als wellenförmige Wortrhythmen, in St. Mallarmés *L'Après-midi d'un faune* als flüchtige Sinneseindrücke, die Worte zeugen.

Der Erzähler Humbert Humbert in V. Nabokovs Roman *Lolita* (1955) bezeichnet sich selbst als »nympholept«, als der N. liebe Verfallenen, Inspirierten und Wahnsinnigen. Sein Begehren richtet sich auf das »nymphet« (»Nymphchen«) Lolita, das sich erotisch, psychisch und physisch entzieht. Als einziges Mittel der Annäherung bleibt die Sprache, doch diese ist per se defizitär: »Oh, my Lolita, I have only words to play with!« (8. Kap.). Humberts Sprache scheitert immer wieder daran, das »nymphet« zu besitzen, d. h. zufriedenstellend zu beschreiben. Der Grund dafür ist, daß dieses von vornherein ein Gebilde aus Zeichen ist, nämlich eine von Humbert – ähnlich A. Warburgs Pathosformel – in der europ. Literatur aufgefundene Form, die sich niemals festhalten oder gar sinnlich besitzen läßt. Der Roman entfaltet ausgehend vom Topos der N. sowie vom Namen Lolitas ein unüberschaubares Feld an literarischen Bezügen und Anspielungen, ■ daß jeder Deutungsversuch des Textes unvollständig bleiben muß. Der *discours* des Romans greift damit die Bewegung des sich stets entziehenden »nymphets« auf: Im »nymphet« wird die N. zum poetischen Verfahren. Zugleich parodiert der Roman den neuplatonischen Eros-Gedanken. Humbert überführt im Rhapsodieren über Lolitas Namen sein Begehren in Kunst, doch er betont stets, daß ■ ein moralisch verwerfliches, kriminelles Begehren ist: Das Produkt dieses Begehrens genießt der Rezipient im Kunstwerk – dem literarischen Erzeugnis »nymphet«.

E. Vetemaas Bestimmungsbuch *Die Nixen von Estland* (1983) begründet eine positivistische Naiadologie. Es zitiert die Kategorisierungen der N. in der ant. Mythographie, etabliert jedoch eine ■■■ Systematik nach den Regeln der Linnéschen Terminologie. Zur Ordnung der *Nixenartigen* (*Naiadomorphae*) gehört danach etwa die Familie der *Schönhaarigen* (*Euplocamidae*) und die Gattung der *Nackttittigen Wuchtbrumme* (*Nudamamillaris gigantea*). Das Werk liefert Beschreibungen der N. und Anleitungen zu ihrer Beobachtung sowie, in der Bearbeitung von K. Menschik (2002), Farbtafeln ■ ihrer Bestimmung; es bekundet jedoch die Tragik des N.forschers, dem die Objekte seiner Beobachtung trotz seines aufwendigen und sorgfältigen naturwiss. Zugriffs stets entgleiten.

G. Agamben verknüpft in seinem Essay *Nymphae* (2004) Paracelsus' Deutung der N. als Abbilder des Menschen mit Warburgs Auffassung der N. als Pa-

thosformel und interpretiert die N. als Metapher der vom Menschen geschaffenen Bilder, als »das Bild des Bildes, die Summe der Pathosformeln, die die Menschen von Generation zu Generation weitergeben« (Abschnitt 9).

B.5.3. Kunst

In der Plastik des Klassizismus fungiert die N. als Figur einer Kunst, die das Maßvolle und Geordnete der Natur zum Vorschein zu bringen strebt. H. Danneckers N.gruppe (1808–1815, Tübingen, Kunsthalle) zeigt eine Wiesen-N., die eine Wasser-N. bekränzt; beide Figuren, kontrapostisch einander zugewandt, greifen die ant. Pose der lagernden N. auf. Sie stützen sich auf ein Wassergefäß, das als Spiegelachse dient und die Spiegelung der Figurengruppe im Wasser in die Vertikale fortsetzt. Die dadurch bewirkte Geschlossenheit der Form evoziert eine in sich ruhende Natur und betont zugleich die Autonomie des Kunstwerks. A. Canova gestaltet in seinen Plastiken *Naiade mit Cupido* (1815–1817, London, Buckingham Palace) und *Schlafende Nymphe* (1822, London, Victoria and Albert Museum) auch die erotische Attraktivität der N., deren in sich geschlossene Form sie unerreichbar wirken läßt. J. A. D. Ingres' Gemälde *La Source* (1856, Paris, Musée d'Orsay) zeigt eine kindliche, stehende N. mit Wassergefäß, deren Pose Goujons N. reliefs evoziert, jedoch anders als diese vollkommen statisch wirkt; allein das fließende Wasser verweist auf die verrinnende Zeit.

In der Salonmalerei dienen die N. dazu, erotische Aktdarstellungen mythologisierend ■ legitimieren. Die Landschaftsmalerei zitiert durch sie den Topos des *locus amoenus*. C. Corots *Nymphe der Seine* (1837, Privatbesitz) variiert die Pose der gelagerten N. Cranachs, ebenso die N. in *Die Ruhe/Liegende Nymphe in Landschaft* (1857–1859, Genf, Musée d'Art et d'Histoire), deren Konturen mit der Landschaft verschmelzen. In Corots Gemälde *Der Morgen/Tanz der Nymphen* (1850, Paris, Musée d'Orsay), das im Salon von 1850–1851 gezeigt wurde, wirken die kleinen Figuren tanzender N., die sich von der Wiese und den Blättern der Bäume kaum abheben, wie Attribute der Landschaft. In E. Manets *Überraschte Nymphe* (1861, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) kommt dem Betrachter die Rolle desjenigen zu, der die nackte N. gestört hat.

Auf A. Böcklins Gemälden *Im Spiel der Wellen* (1883, München, Neue Pinakothek), *Triton und Nereide* (1873–1874, München, Neue Pinakothek) und *Das Spiel der Najaden* (1886, Basel, Kunstmuseum), das entgegen seinem Titel ebenfalls Meeresnymphen, also Ner., zeigt, erscheinen diese nicht mehr als myth. überhöhte göttliche Wesen, sondern in derber, teils

grotesker Körperlichkeit; sie dienen der Schilderung der Sinneserfahrungen des im Meer Planschens und Schwimmens und zeigen, wie der Mensch durch seine Kreativität und sein Begehren ■ der Natur teilhat. Dagegen verkörpert auf seinem Gemälde *Meeresstille* (1887, Bern, Kunstmuseum) die fischschwänzige Ner., die auf einer Klippe lagert, das Bedrohliche und Dämonische des Meeres. Für ihre Pose hat Böcklin sich möglicherweise von Abbildungen von Wassertieren in *Brehms Tierleben* inspirieren lassen [12. 62–65]. Die Figur wirft die Frage auf, wo die Grenze zwischen Mensch und Tier verläuft, dient also ebenfalls der Reflexion der Grenzen des Menschlichen.

Als psychologisches Phänomen faßt die präraffaelitische Malerei die Begegnung mit den N. auf. Die *Naiade* auf dem gleichnamigen Gemälde von J. W. Waterhouse (1893, Privatbesitz), die zwischen den Uferbäumen aus dem Wasser auftaucht und einen am Ufer schlafenden Jüngling betrachtet, könnte dessen Traumerscheinung sein; sie fügt sich der umgebenden Natur organisch ein, ihr Haar hat die Farbe der Baumstämme. In Waterhouses Gemälde *Hylas und die Nymphen* ziehen diese Hylas allein durch ihre Blicke in den Bann und zu sich hinunter; sie erscheinen als Wunschbilder seines Begehrens (vgl. Abb. 4). E. Burne-Jones' Gemälde *Die Tiefen der See* (1886, Cambridge/Mass., Fogg Art Museum) macht die Phase des N.raubes sichtbar, die in der Kunst bisher unter der Wasseroberfläche verborgen war. Wie in der Literatur, ■ schwimmen auch in der modernen Ikonographie der N. die Grenzen zwischen Ner. und den übrigen N. wie auch zu benachbarten myth. Figuren, insbes. zu Sirenen und Nixen der Volksmythologie. Wie selbstverständlich die Amalgamierung von Sirenen und Ner. geworden ist, belegt der Titel des Ge-

mädes *Sirene (Triton und Nereide)* von M. Klinger (1892/95, Florenz, Villa Romana), das eine ihren Liebhaber umschlingende fischschwänzige Meerfrau zeigt.

A. Warburg interpretiert die N., zunächst in Auseinandersetzung mit der Korbrägerin auf Ghirlandaios Tornabuoni-Fresko, als Prototyp bewegten Seins und verzeichnet sie als Pathosformel in seinem *Mnemosyne-Atlas* (1924–1929).

B.5.4. Musik und Tanz

Eine nennenswerte Rezeption der N. findet v. a. im Musiktheater statt. Wegbereitend ist F. Kauerers enorm erfolgreiches Singspiel *Das Donauweibchen* (1. und 2. Teil, Wien 1798; 3. Teil *Die Nymphe der Donau*, Wien 1803). K. F. Henslers Libretto basiert auf einem Plagiat des Romans *Die Saalnixen – Eine Sage der Vorzeit* von Ch. A. Vulpius (1795), der auf Paracelsus' *Liber de nymphis* zurückgreift. Im *Donauweibchen* stehen allerdings v. a. Zauberkunst und Verwandlungspotential der N. im Vordergrund; der erste Teil endet mit der Verwandlung der gesamten Bühne in eine Nixengrotte, ■ daß der Zuschauer dem menschlichen Helden bei seinem Übergang in die Welt des Wunderbaren folgen kann. Das Singspiel ist ein Prätext für Fouqués Erzählung *Undine*, auf der auch Fouqués Libretto für E. T. A. Hoffmanns Zauberooper *Undine* (Berlin 1816, Bühnenbilder von K. F. Schinkel) basiert. Hoffmanns Oper rekurriert auf die Funktion der N. als Figuren des Zwischenbereichs diesseits und jenseits des Menschlichen und verwebt in Text und Musik die Dimensionen des Wunderbaren und des Wirklichen miteinander, während A. Lortzing in seiner Zauberooper *Undine* (Magdeburg 1845; Wien 1847, Li-



Abb. 4: John William Waterhouse, *Hylas und die Nymphen*, Öl auf Leinwand, 1896–1897. Manchester, City Art Gallery.

bretto von Lortzing) diese beiden Ebenen deutlich voneinander unterscheidet [3. 84].

F. Ashton orientiert sich in seiner Choreographie *Ondine* (London 1958, Musik von H.-W. Henze, Libretto von Ashton) an der Bewegung der Wellen und am Rhythmus des Meeres; die Tänzer verkörpern die Wellenbewegungen und das Fließen des Wassers, so daß die Grenzen zwischen Wasser und menschlichem Körper verschwimmen. Ashton gestaltet die in ständiger Bewegung begriffene *Ondine* als Figur der flüchtigen, ungreifbaren Schönheit der Kunst. Henze gestaltet dieses Fließende, Flexible musikalisch, indem er seinem Stück *Undine* eine Zwölfton-Reihe zugrundelegt, ■■■ der er die Einzelmotive zusammensetzt.

B.5.5. Film

S. Kubricks Romanverfilmung *Lolita* (USA 1962, Drehbuch von V. Nabokov) enthält eine Reminiszenz ■■■ die *Hypnerotomachia*, in der Poliphil die Brunnennymphen als ■■■ lebensecht und verführerisch beschreibt, daß er sich versucht fühlt, seine Hand auszustrecken und ihre Füße zu kitzeln; die Berührung der Füße Lolitas wird im Film zur Figur für den erotischen Akt. Dabei befindet sich bezeichnenderweise die Szene, die der erotischen Erfüllung am nächsten kommt, schon im Vorspann: In Nahaufnahme wird gezeigt, wie Humbert Lolitas Zehennägel lackiert; die Haupthandlung greift die Szene auf, gestaltet sie jedoch als nur flüchtigen Moment der Intimität, weil

Lolita sich sogleich entzieht; der Blickpunkt der Kamera ist dementsprechend viel weiter entfernt.

→ *Artemis; Daphne; Galateia und Polyphemos; Musen; Pan; Silen, Satyr*

Forschungsliteratur

- [1] F.G. BALLENTINE, Some Phases of the Cult of the Nymphs, in: HSCPh 15, 1904, 77–119 [2] P.P. BOBER, The Coryciana and the Nymph Corycia, in: JWCI 40, 1977, 223–239 [3] G. BRANDSTETTER, Art. E. T. A. Hoffmann: Undine, in: EMTh 3, 1989, 82–85 [4] M. GABRIELE, Il viaggio dell'anima, in: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, hrsg. von M. Ariani/M. Gabriele, Bd. 2, 1998, IX–XXX [5] J. GRIMM/W. GRIMM (Hrsg.), Deutsches Wörterbuch, Bd. 13, Art. Nixe, 1854, 861 [6] M. HALM-TISSERANT/G. SIEBERT, Art. Nymphai, in: LIMC 8.1, 1997, 891–902 [7] Henkel/Schöne, *Emblemata* [8] H. HERTER/F. HEICHELHEIM, Art. Nymphai, in: RE 17.2, 1937, 1527–1599 [9] G. HERZOG-HAUSER, Art. Nereiden, in: RE 17.1, 1936, 1–23 [10] N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *Theoleptos*, 1957 [11] A. LESKY, *Thalatta. Der Weg der Griechen zum Meer*, 1947 [12] A. LINNEBACH, *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, 1991 [13] A.D. NOCK, Nymphs and Nereids, in: *Mélanges de l'Université St. Joseph (Beyrouth)* 37, 1961, 297–308 [14] Z.A. PATAKI, »Nympha ad amoenum fontem dormiens« Studien zu einem Nymphenbrunnen... Ekphrasis oder Herrscherallegorese?, 2005 [15] E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1968 [16] P. ZANKER/B. C. EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, 2004.

Anke Kramer (Newcastle upon Tyne)

Odysseus

(Ὀδυσσεύς, lat. Ulixes)

A. Mythos

O., der Liebling der Athena, stammt in väterlicher Linie (Laertes) von Zeus, in mütterlicher (Antikleia) von Hermes ab. Seine notorische Mehrdeutigkeit ist in dieser Genealogie fundiert, seine moralische Ambiguität nicht zuletzt in der Figur seines Großvaters Autolykos, des verhassten Betrügers, auf den der Vorschlag zurückgeht, den Knaben O. zu nennen, weil darin die Bedeutungskomponente »Zorn« oder »Groll« enthalten ist (Hom.Od. 19,409). Er ist der ebenso kluge wie rücksichtslose Stratege des griech. Feldzugs gegen Troja; der raffinierte Rhetor und eloquente Erzähler seiner märchenhaften Abenteuer; der mit wunderbarer Beständigkeit Liebende, der allen Verlockungen widersteht, um ins bescheidene Ithaka zurückkehren ■■■ können; ein Muster von Leidenschaftlichkeit und Selbstbeherrschung. Die rätselhafte Prophezeiung des Teiresias (Hom.Od. 11,119–125) läßt offen, welches Ende O. findet, ob seine Heimkehr wirklich das Ende seiner Irrfahrten bedeutet – eine Leerstelle, die die Rezeption einfallsreich besetzt hat [13. 401–436]. Die über Homer hinausgehenden Ergänzungen des Stoffes sind schon früh im epischen Kyklos erfolgt (*Kyprien, Kleine Ilias, Telegonie*) und haben die Rezeption nachhaltig geprägt, nicht ■■■ in den Epochen vor der Wiederentdeckung der homerischen Texte im 14. Jh. Sie betreffen die Entlarvung des sich wahnsinnig stellenden O. durch Palamedes und O.' Rache ■■■ diesem, den Streit um die Waffen des Achilles, den Raub des Palladion (der trojanischen Athenastatue), die Überredung Philoktets und O.' Tötung durch seinen mit Kirke gezeugten Sohn Telegonos.

Das Besondere der O.figur besteht darin, daß beide homerische Epen nicht nur ihre erste greifbare Darstellung, sondern zugleich deren komplexeste, nie wieder erreichte Version bieten. Man kann aus ihnen auf prä-homerische Mythologeme oder eine folkloristische Tradierung von Märchenstoffen schließen, doch ist kein einschlägiger älterer Text identifizierbar [10]. Die literarische Version Homers kann nicht gegen ein myth. Substrat abgehoben und als dessen erste Rezeptionsstufe ausgewiesen werden; vielmehr wird die epische Doppelgestalt (*Ilias* und *Odyssee*) zum Bezugspunkt einer Rezeptionsgeschichte, die sie zum Mythos menschlicher Uneindeutigkeit werden läßt. O. repräsentiert die Ambivalenz einer Intelligenz, die zwischen Weisheit, Klugheit einerseits und Opportu-

nismus, Verschlagenheit andererseits schwankt; die Gegensätzlichkeit von Einfühlsamkeit und Tücke, von Situationsflexibilität und unveränderlicher Intention. O. ist in beiden Epen durch Attribute wie *polytropos, polyméchanos, polymétis, polýtlas* charakterisiert: als der Wendige, der sich mit Kniffen auf jede Situation einzustellen versteht, der Erfindungsreiche und Nachsinnende, der Durchhaltende. O. ist mit seiner Kompetenz zur taktischen Anpassungsfähigkeit ■■■ Situationen die Alternative ■■■ archaischen Mythos. Er begegnet myth. Gestalten, denen er seine Klugheit, rhetorische Kraft und seinen Einfallsreichtum entgegengesetzt, durch die ■■■ sie bannt. O. zeigt die Kraft des *lógos*, der Geschichten (*mýthoi*) ersinnt und myth. Gewalt zu manipulieren versteht.

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Die Rezeptionsgeschichte ist ganz überwiegend die Geschichte einer die komplexe homerische Gestalt partialisierenden, verengenden, topisch pointierenden, sie mit gegenläufigen Wertungen besetzenden Funktionalisierung. O. ist, positiv wie negativ, adaptierbar für praktisch alle ethischen, theologischen, ästhetischen Interessen bis in die Gegenwart hinein. Dabei lassen sich vier Formen der selektiven Aneignung und Transformation bestimmen: die Reduktion der komplexen Figur auf ein topisches Charakteristikum (Antonomasie); die Generalisierung der Figur und ihrer Geschichte zum Paradigma (Allegorie); die Imitation einzelner Episoden oder Charakterzüge unter Voraussetzung der homerischen Totalität (Metonymie); die transformierende Imitation des epischen Hypotextes in eine andere Geschichte (Metapher). O. exemplifiziert die Duplizität der Vernunft, die einen offenen Weltbezug gewährleistet, ■■■ als moralisch bedenkliche Prinzipienlosigkeit getadelt oder als anthropologische Notwendigkeit gerühmt werden kann. O. repräsentiert in paradigmatischer Weise die performative Kraft einer Rhetorik, die im Reden eine Selbstkonstitution oder Selbstinszenierung des Ich bewirkt und eine ad hoc-Verfügung über die jeweils gegebene Situation verleiht, was als lebenskluge Selbsterhaltung oder aber als zynischer Machiavellismus gewertet werden kann. Und er personifiziert die Dynamik einer aus dem Scheitern immer ■■■ motivierten, von Neugier angetriebenen Weltzugewandtheit,

die entweder in einem Ziel terminiert oder aber zu intransitiver Bewegung wird und den Raum zur Metapher der Zeit werden läßt; darin wird entweder die Souveränität menschlicher Erkenntnis oder aber die Hybris einer sich selbst verkennenden Vernunft erblickt.

Im Laufe ihrer Rezeption zerlegt sich die Figur in immer neue Teilversionen. Der homerische Komplex wird zu einer Sammlung von Topoi eines Assoziationsfeldes, auf dem sich ein Journalistik-Preis als »Lettre Ulysses Award« ebenso ansiedelt wie eine Fernsehsendung »Odysso – Wissen entdecken: Wissensmagazin« (Südwest-Rundfunk, 2006). Die interessantesten und ihrerseits rezeptionsgeschichtlich produktiven Positionen, die innovative Rezeptionen innerhalb der Rezeptionsgeschichte initiieren, wahren die Uneindeutigkeit der Figur, indem sie die O.topik und die O.figur nebeneinander setzen und ■ O. reflexiv werden lassen. O.' Polytropie schließt einen polytropen Umgang mit dem ein, was aus ihm geworden ist. Entscheidende Knotenpunkte der Rezeption sind Vergil, Dante, W. Shakespeare, G. Pascoli und J. Joyce.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur und Philosophie

Von Pindar bis Lukian entfaltet sich das ganze Spektrum der komplexen Ambiguität der O.figur. Pindar reduziert O. auf den Typus des verschlagenen Redners, der genauso wie sein Autor Homer mit süßen Worten zu trügen versteht; O. exemplifiziert die Gehässigkeit gegen das wahrhaft Heroische (Pind. N. 7 und 8). Ähnlich läßt Gorgias in seiner *Verteidigung des Palamedes* O. als falschen Redner erscheinen, dessen logisch unzulässige Tricks der einem Justizmord entgegensehende Palamedes präzisiert, wenn auch wirkungslos, analysiert. Ganz anders inszeniert die attische Tragödie die Figur. In Sophokles' *Aias* erkennt O. im traurigen Schicksal seines Feindes auch sein mögliches eigenes; die Selbstreflexivität des Mitleids überbrückt alle Gegensätze angesichts der Schattenhaftigkeit menschlichen Lebens, doch nur O. durchschaut die ■■ Bedingungszusammenhang. Für die Rezeptionsgeschichte folgenreich ist die konstitutive Differenz zwischen O.figur und O.klischee, mit der Sophokles in *Philoktetes* und Euripides in *Hekabe*, *Kyklops* und dem verlorenen Stück *Philoktetes* operieren. O. versteht es, sich der Vorurteile und Stereotypen, die über ihn in Umlauf sind, geschickt zu bedienen. Bald stilisiert er sich explizit so, wie es die Standardansicht verlangt, bald supponiert ■ diese anderen, um seine Ziele zu erreichen. Nie aber sind das ins Spiel gebrachte O.bild und der »eigentliche« O.charakter deckungsgleich. Die Figur O. tritt im Plural auf. Das gilt sogar noch für Senecas Stück *Troades*, dessen Klagereden O.

nicht einfach gegenüber den leidenden Trojanerinnen ins Unrecht setzen, sondern ihn in die allgemeine pathetische Rührung einbeziehen und einen Zwiespalt zwischen dem kalkulierenden Politiker und dem Menschen (Ehemann und Vater) O. entstehen lassen. Platon führt O.' Fähigkeit zur taktischen Selbstdistanzierung spielerisch in eine Aporie: Wer wie O. zur Realisierung seiner Sache List und Lügen einsetzt, beweist seine Kompetenz und damit ein Gutes, nicht anders als der geradlinig Handelnde (Plat. Hipp. min. 365a-c; 375d-376b). Diesem O.profil entspricht in der Umkehrung die ihm zugeschriebene Seelenwahl (Plat. rep. 620c-d): Er sucht sich die Lebensform eines privaten Bürgers, der dauerhaft entlastet ist von Ausfahrten und Listen und auch von der mühsamen Zwangung körperlicher Stimmungen durch die Vernunftseele, wofür Hom. Od. 20,17f. ein gutes Beispiel gibt (Plat. Phaid. 94d-e).

Cicero hat die (auch terminologische) Basis für die bedeutsame und stabile stoisch-christl. Rezeptionstradition des O. gelegt. Für ihn – wie auch für Horaz (Hor. epod. 1,6) – demonstriert O. die Fähigkeit des Weisen, den vernunftlosen Seelenteil, der verstört und unfrei macht, der vernunftbegabten Seele unterzuordnen; ■ exemplifiziert *virtus* (Cic. Tusc. 2,43–50). An ihm läßt sich auch lernen, wie individuelle und allgemeine Natur übereinstimmen: so nämlich, daß sämtliche Lebensstendenzen des Einzelnen in einem vernünftigen Prinzip konvergieren. O. paßt sich in unvorhersehbare Situationen ein und duldet vieles, nur um sein Lebensziel erreichen zu können (Cic. off. 1,110–113). Dies schließt nicht aus, daß selbst ein O. sein Verhalten unter falsche Kriterien subsumiert, etwa wenn er sich der Kriegsteilnahme zugunsten des gewohnten Lebens entziehen will (Cic. off. 3,97). Auch für Seneca fällt O. unter den Begriff des Weisen, der freilich auf seiner Irrfahrt manchmal Defizite erkennen läßt; denn geböte ■ über das Prinzip des *sibi fidere* (Sen. epist. 31,3; des »sich selbst Vertrauens«), müßte ■ sich nicht gegen die Sirenen-Verführungen absichern. Dennoch exemplifiziert sein Schicksal alle Aspekte eines prinzipiengeleiteten Lebens. Epiktet hebt seine Fähigkeit ■ Selbstobjektivierung, kluger, weil dem natürlichen Wandel der Dinge adäquater Flexibilität und vernunftgemäßer Situationsanalyse hervor (Epikt. 2,24; 3,24; 3,26).

Wie kann der Feind der Trojaner (und damit der Römer) dennoch als singulärer Charakter adäquat, gar positiv gestaltet werden? Vergil läßt, darin Sophokles und Euripides vergleichbar, O. in sehr differenzierten Perspektiven erscheinen. So eindeutig negativ auch die Attribute sein mögen, mit denen der Charakter belegt wird: Jede Äußerung über O. ist stets auch eine Kennzeichnung des Sprechers, nie direkte autoritative Meinung. Im zweiten Buch der *Aeneis* ist O. Gegen-

stand der großen Erzählung des Aineias, die auf Seiten sowohl des Erzählers wie der Zuhörer stark affektiv besetzt ist. In ihr tritt mit dem tückischen Sinon wiederum ein Erzähler auf, der effektiv mit den Ressentiments gegenüber O. spielt. Nicht die Person O., sondern deren mentale Repräsentationen bestimmen die Handlung. Zu lesen ist die Performanz eines Klischees, nicht eine O.geschichte. Im dritten Buch der *Aeneis* wandelt sich der von Aineias verwünschte Grieche zum Typus und Maßstab der eigenen Irrfahrt. So firm auch das O.bild der Trojaner sein mag: O. setzt sich über es hinweg und bezieht die alten Feinde in die Gemeinsamkeit des Unglücks ein, wird ■ einer Bindungsfigur.

Ovid bietet den unübertrefflichen Redner O. im Streit um Aachilleus' Waffen glanzvoll dar (Ov. met. 13), von dem raffiniert verzögerten Redebeginn bis zur bewegenden Wirkung (vgl. dazu auch Quint. inst. 11 und 12). Ein vergleichbares Beispiel seiner *ars morandi* findet sich später bei Statius (Stat. Ach. 1, 785–802). Ovids O. verweist selbst auf eine Fähigkeit, die ihn unter allen anderen auszeichnet: die des Denkens in Möglichkeiten und der Öffnung von Zukunftshorizonten. O. ist ein Ermöglicher, dem die heroischen Akteure nur nachfolgen. Er ist auch ein effektvoller Redner ohne Worte, wenn er seine Erzählungen für Kalypso mit Zeichnungen im Sand verdeutlicht, die von der Flut fortgeschwemmt werden, worin sein Wunsch nach Heimfahrt sinnfällig wird (Ov. ars 2). In ganz anderer Funktion inszeniert Ovid in den *Tristia* O. als eine im Vergleich zu seinem eigenen Schicksal glückliche Figur, der die Heimkehr letztlich vergönnt ist – ein Topos, der die Exilthematik bis ins 20. Jh. dominieren wird.

Autoren des 1. und 2. Jh. haben diesem philosophischen wie literarischen Spektrum nur wenige Nu- ■■ hinzugefügt. Plutarch zieht O. an vielen Stellen durchweg topisch heran, und er unterstellt dabei eine längst bestehende allgemeine Geläufigkeit sowohl des homerischen Textes wie der O.figur, ob er sie nun im Zusammenhang des Problems erwähnt, wie Dichtung Verhaltensnormen exponieren sollte (*De audientis poetis* = Plut. mor. 14d-36f), bei Erörterung der Frage, wie man Freunde und Schmeichler unterscheiden kann (*De adulate et amico* = Plut. mor. 48e-74e), beim Lob der Selbstbeherrschung (*De tranquillitate animi* = Plut. mor. 464e-477f; *De garrulitate* = Plut. mor. 502b-515a) oder bei Erwägung der Zulässigkeit des Selbstlobs (*De laude ipsius* = Plut. mor. 539a-547f). Dion Chrysostomos hat nicht nur eine eigene Version des Philoktetesujets vorgelegt, sondern auch eine präzise vergleichende Analyse der Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides, in denen ■ verschiedene Grade künstlerischer Differenzierung der O.figur konstatiert, die in der Gegenwart nur noch

als plattes Klischee des Schufsts geläufig sei (Dion Chrys. 52).

Lukian befreit Homer und seinen Helden vom Odium der Lüge, indem ■ seine humoristischen Fortsetzungen (Kalypso erhält einen Brief von O., in dem dieser bedauert, das Angebot der Unsterblichkeit nicht akzeptiert ■ haben) ganz explizit als *Lügendgeschichten*, also unter ehrlichen Voraussetzungen präsentiert (*Verae historiae*). Der Stoff wird ■ ■ intelligenten Unterhaltung, die etwa die Nekyiaepisode (*Dialogi mortuorum*), das Kyklopenabenteuer (*Dialogi marini* 2) oder O.' Aufenthalt bei den Phäaken teilweise frapierend variiert. Daß O. weder ein Stoiker noch ein Epikureer, sondern ein Fürsprecher des Schmarotzertums gewesen sei, ist ebenso überraschend wie, folgt ■ ■ der eigenwilligen Logik, spielerisch konsequent (*De parasito*) und greift ähnlichen Transpositionen im 20. Jh. mindestens gleichrangig vor.

B.2.2. Bildende Kunst

Einzelne Episoden der *Odyssee* und des epischen Kyklos werden ab dem 7. Jh. v. Chr. kontinuierlich dargestellt [4. 19–109], darunter die Gesandtschaft nach Troja (spätkorinthischer Krater um 560 v. Chr., Rom, Vatikanische Museen), der Besuch mit Phoinix und Diomedes bei Aachilleus (Stamnos, um 480 v. Chr., Basel, Antikenmuseum), der Streit um die Waffen Achills (rotfigurige Schale um 490 v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum), die Begegnung mit Elpenor am Eingang zum Hades (rotfigurige Pelike, 440 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts), der Freiermord (rotfiguriger Skyphos, 440–435 v. Chr., Berlin, Antikensammlung). Eine Sonderstellung nimmt die Kyklopszene ein [2. 108–162; 288–301]; [4. 57–68; 83–88]. Die Blendung des Polyphem findet sich bereits auf dem Mischkrug des Aristonothos (um 680 v. Chr., Rom, Konservatorenpalast) und auf einer protoattischen Amphora (um 680 v. Chr., Eleusis, Museum), die Flucht ■ der Höhle unter einem Widder in vielen Varianten, z. B. auf einem schwarzfigurigen Kolonettenkrater (um 500 v. Chr., Malibu, Getty Museum). Ähnlich verbreitet ist die Sirenenepisode, de- ■ ■ berühmteste Darstellung mit den Sirenenvögeln aus dem 5. Jh. v. Chr. stammt (rotfiguriger Stamnos, vgl. Abb. 1 bei Sirenen).

Auch auf Münzen, Tonlampen, Kuchenformen und Gemmen sind diese Motive vertreten. Zwischen dem 7. und 5. Jh. v. Chr. bildet sich ein Kanon topischer, teilweise pointiert-komischer Bilderfindungen heraus, der die Rezeption durch die Jahrhunderte bestimmt [19. 139–175]. Das gilt auch für die Ikonographie des O.: Seit dem 5. Jh. v. Chr. ist er, oft in sinnender Haltung, durch krausen Bart und Filzkappe (*pilos*; nach Hom. Il. 10,265) gekennzeichnet, so auf einem

melischen Relief mit Penelope (470 bis 450 v. Chr., Paris, Louvre) oder einem Halbreif auf der Wangenklappe eines Bronzehelms (1. Hälfte des 4. Jh., Berlin, Antikensammlung). Das Fehlen eines spezifischen, ihn (anstelle dieses alltäglichen Utensils) als Heros charakterisierenden Attributs ist das optische Äquivalent seines polytropen, sich der eindeutigen Wahrnehmung entziehenden Charakters und Zeichen seiner ambivalenten optischen Prägnanz.

Im Gegensatz zu den episodischen sind zyklische Darstellungen zwar seit Mitte des 5. Jh. v. Chr. bekannt, aber aus dieser Zeit nicht überliefert. Erst aus der frühen Kaiserzeit gibt es bedeutende Zyklen und skulpturale Inszenierungen, v. a. die Fresken vom Esquilin (um 30 v. Chr., Rom, Vatikanische Bibliothek und Thermenmuseum [2. 242–257]). Die grandiosen, perspektivisch organisierten Landschaften dominieren hier die winzigen Figuren; doch der narrative Gehalt, der als vorausgesetztes Wissen abgerufen wird, ist bis in Details hinein wiedererkennbar. Singular sind die Figurengruppen in der Tiberishöhle von Sperlonga, in der z. T. ältere hellenistische Skulpturen (2. Jh. v. Chr.) neu arrangiert oder in Kopien verwendet wurden [2. 177–223]. O. wird als Retter des Leichnams Achills gezeigt, mit Diomedes beim Raub des Palladion, bei der Heimholung Philoktets, bei der Blendung Polyphems, der Flucht aus dessen Höhle und der Vorbeifahrt an der Skylla, wobei jeweils ein aufgeladener Moment dargestellt wird, in dem sich die Zeitlagen verschlingen.

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die O.rezeption ab dem 3. Jh. n. Chr. bis etwa 1500 ist durch drei markante Tendenzen gekennzeichnet.

(1) Die Patristik nimmt stoische Motive auf und versteht O. als unberrbaren Dulder, der sich den Verlockungen der Welt verweigert, um das Ziel der wahren Heimkehr zu erreichen [14. 414–486]. Clemens von Alexandria sieht das Schiff der Ecclesia (Kirche) unterwegs zum ersehnten Hafen der Ewigkeit auf dem Meer dieser Welt; während der Alte aus Ithaka sich nur nach dem heimatlichen Rauch sehnt, ist die Seele auf ein höheres Ziel gerichtet. Aber wie O. an den Mastbaum (bei der Vorbeifahrt an den Sirenen) bindet sie sich an das Holz des Heils und überwindet siegreich den Tod (Clem. Al. prot. 9,9 und 12,118). Diese Allegorie, in deren Zentrum der Schiffsmast als Kreuz des Erlösers steht, an das der Mensch sich mit den Banden des Geistes fesselt, um nicht an den Klippen der Lust zu zerschellen, wird immer neu variiert, so bei Hippolytos von Rom, Ambrosius von Mailand, Paulinus von Nola, Maximus von Turin bis zu Hono-

rius Augustodunensis (1. Hälfte des 12. Jh.) und dem *Ovide moralisé* (Anfang des 14. Jh.), in dem O., der Weise schlechthin (*Ulixes dicitur sapiens Ithacus*: Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae* [14. 428]), als Schiffsführer beobachten muß, wie die Seeleute auf der Fahrt zum Hafen des Heils die Winde aus dem Sack freilassen: die Winde der Gier, der Eitelkeit, des Neids, des Betrugs und der Melancholie (14. 2101–2354). Sehr bedeutsam ist, daß auch die Neuplatoniker O. als die Figuration einer Rückkehr verstehen, der Rückkehr der Seele und mit ihr alles Seienden zum Einen, dem sie hervorgegangen sind. O. versteht, mit anderen Augen als den leiblichen zu schauen (Plot. 1,6,8). O. ist die Seele, die weiß, welches das ihr eigentümliche Gute ist, die schon nach Hause zurückgegangen ist und nun fürchtet, erneut in das sie beirrende Diskursive absteigen zu müssen (Prokl. In *Parmenidem* 1029–1035).

(2) Ausgehend von den Trojaversionen des Dictys Cretensis und des Dares Phrygius reiht der ma. Trojaroman Benoît de Sainte-Maure (um 1165), Guido de Columnis (1287), Konrad Würzburg (1281–1287) bis J. Lydgate (1412–1420) und R. Lefèvre (um 1464) O. in die Phalanx der Ritter ein. Die Erzählform der linearen Anschauung bedingt, daß die Figuren in den riesigen Tableaus bei jedem Auftritt zur Wiedererkennung jeweils mit Attributen versehen werden. O. ist dabei bald als der Verschlagene, Trickreiche markiert, dem man nicht ansieht, welches seine wahren Absichten sind (weil er sich so perfekt zu verstellen weiß, oft mit undurchdringlichem Lächeln), bald als der glänzende Rhetor, der anderen die richtigen Verhaltensnormen vergegenwärtigt. Weil er sich uneindeutig verhält, kann er selbst – so in der Palamedesepisode – zum Opfer von Verleumdungen werden. Auch der Trojaroman benutzt die Diskrepanz zwischen O. und O.klischees.

(3) Dante und Petrarca haben der O.rezeption eine bis in die Gegenwart nachwirkende grundsätzliche Wende gegeben. Der O., dem Dante in *La Divina Commedia* begegnet, ist nie nach Ithaka heimgekehrt, sondern von Kirke einer am Ende scheiternden Fahrt durch die Säulen des Herkules ins Unbekannte aufgebrochen, getrieben von dem Verlangen, noch mehr Menschen und Welt kennenzulernen (Inf. 26). Nur kraft seiner zündenden rhetorischen Wirkung gelingt ihm die Überredung seiner Gefährten zu diesem *folle volo* (»wahnwitzigen Flug«). O. entkoppelt seine Vernunft jedem übergeordneten Ziel, läßt sie intransitiv und blind gegenüber ihrer eigenen Bedingtheit werden. Petrarca stilisiert O. zum Paradigma des Erwerbs von *experientia*; sein Verlangen nach immer neuer Erkenntnis bereitet ihm Beschwerden, ist aber die Basis aller Gelehrsamkeit und Künste. Ungewöhnliche Begabungen müssen ihrer Bestim-

mung folgen; O. kann sich ihr so wenig entziehen wie andere, die auf ihn folgen (*Familiares*, 1366, 9,13 und 13,4). Boccaccio erblickt in der Figur ebenfalls die Repräsentation eines allgemeinen Typus, des Weisen nämlich, der sich nicht billig schmeicheln läßt, sondern seine Intelligenz zur Erreichung nobler Endzwecke einsetzt (Bocc. Gen. 11,40). Interessanterweise konstatiert Boccaccio, daß nicht jedes Detail des Stoffs allegorisch verstanden werden kann; die erzählte Geschichte enthält einen Überschuss, der für sich Bestand hat (*De claris mulieribus* 38). Wie leicht die Positivierung von Erfahrung wieder in einen Makel umschlagen kann, zeigt J. Gowers *Confessio amantis* (um 1400), in der O. als Exemplum sowohl der Weisheit und Wissenschaften als auch der Magie vorgestellt wird. Sein Wissensdrang macht ihn einem enzyklopädisch gebildeten Gelehrten (6,1399–1411), läßt ihn aber die Grenzen des Erlaubten überschreiten und ihn schließlich zum Opfer von Hexerei werden (13, 1768–1778).

B.3.2. Bildende Kunst

Analog zur patristischen Allegorese der Figur verwendet die Sarkophagplastik den am Mast gefesselten O. mit den Sirenen, so auf einem Deckelfragment des 3. Jh. (Rom, Museum der Kallistuskatakomben) oder auf dem Marmorsarg des Aurelius Romanus (4. Jh., Rom, Thermenmuseum). Mit O., dem Reisenden schlechthin, wird die letzte Fahrt als Heimfahrt zum ewigen Hafen unternommen [14. 480]. Eine Singularität im MA stellt die fragmentarisch erhaltene Wandmalerei im Westwerk der Klosterkirche von Corvey dar (vor 885), die O.' Kampf mit der Skylla zeigt. Im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (spätes 12. Jh.) ist die Predigt des Honorius Augustodunensis mit drei Miniaturen illustriert, die die musizierenden Sirenen zeigen, deren Angriff auf die schlafenden Seefahrer und schließlich den Sieg der O.tugenden [11. 68–69]. Jenseits moralischer Interpretation wird ab Ende des 15. Jh. der episch-narrative Gehalt der *Odyssee* auf frankoflämischen Wandteppichen erkennbar (1480–1483, Boston, Museum of Fine Arts), die u. a. O. als Redner (*facundus Ulixes*) und Penelope am Webstuhl vorstellen [19. 184 f.], oder in L. Signorellis Grisaille-Fresken (1499–1503) im Dom zu Orvieto (Capella di S. Brizio). Diese zyklischen Darstellungen beherrschen die bildkünstlerische Behandlung des Stoffs bis weit in das 17. Jh. hinein, vgl. etwa J. Jordaens' Entwürfe für Wandteppiche (1630–1635, Rom, Quirinalspalast). Sie integrieren O. in seine Geschichte, lassen ihn als Einzelperson aber unkonturiert. O. ist der in Geschichten Verstrickte; seine unauflösbare moralische Duplizität und intellektuelle Uneindeutigkeit entziehen sich offenkundig der Veranschaulichung.

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur und Philosophie

Die Rezeption in der Frühen Nz. ist durch zwei konträre Tendenzen geprägt, wenn man einmal die zahllosen topischen Nennungen des O. in unterschiedlichsten Kontexten ausblendet (z. B. O. als virtuoser Rhetor bei J. Shirley, *The Contention of Ajax and Ulysses for the Armour of Achilles*, 1659; oder O. als strenger Ratgeber im Dienst des Allgemeinwohls in J. Racines *Iphigénie*, 1674). Bis weit ins 18. Jh. erhält sich das alte Paradigma der allegorischen – moralischen, theologischen oder politischen – Interpretation, wie sie modellhaft in A. Alciatis Emblemkunst ausgeführt ist. Bei Alciati repräsentiert O. durchweg positive moralische Werte (etwa *Facundia difficilis*/Wolberedt ist schwer; *Unum nihil, duos plurimum posse*/Ein Mann kein Mann, zwen Mann könnens thun; *Laus in fine*/Der Ruhm gilt dem Ausgang): Wenn ihm γ Hermes das Heilkraut Moly als Schutz gegen γ Kirkes Zauberkünste überreicht, dann läßt sich dies als Auszeichnung der Redekunst deuten [8. 315–316]; die gleiche Szene kann freilich von anderen Emblematikern als Lohn der Bewährung, als ruhmreiche Bewältigung von Gefahr oder als Sieg der Weisheit gelesen werden [8. 316–318]. Das Freundespaar O. und Diomedes stellt Alciati als ideale Verbindung von Klugheit und Stärke vor; die Blendung des Polyphem ist ihm Verhängung einer verdienten Strafe [8. 1687 f.; 1691]. So bleibt O. für Fürstenspiegel, Traktate, Erbauungs- und Erziehungsschriften oder Polemiken tauglich. H. Sachs befaßt sich zwischen 1550 und 1563 mehrfach mit dem O.stoff, teils in Exempla, teils in Komödien. Auf präzise Paraphrasen des Geschehens folgt jeweils der moralisierende »Beschluss: Das Entkommen aus dem Charybdis-Strudel beweist den Nutzen der Hoffnung; O.' Rettung durch die Phäaken belehrt über die Kraft des Gottvertrauens; der Mast, an den sich O. vor der Begegnung mit den Sirenen fesseln läßt, ist die Mäßigung; Kalypsos Versprechen der Unsterblichkeit verstellt nur das wahre Ziel der Lebensfahrt, nach dem sich O. zurecht sehnt. Für Th. Elyot (*The Boke Named the Governour*, 1531) repräsentiert O. vorzüglich jene Tugenden, die sich ein künftiger Herrscher anzeignen hat: die Fähigkeit, falsches und aufrichtiges Gehabe zu unterscheiden, die Übereinstimmung von herrscherlichem Status und Rede, Körpersprache, Mimik. O. ist eine Identifikationsfigur für wirkende Fürstentugenden, eine perfekte Synthese von *knight* und *clerk*. Die maßgebliche elisabethanische Erziehungsschrift, R. Aschams *The Scholemaster* (1570), empfiehlt allen Italienreisenden das noble Muster des weisesten aller Reisenden; O. nämlich hat sich durch keine Verführungskünste korrumpieren und transformieren lassen; er exemplifiziert die Tu-

gend der Konstanz in wechselnden, gefährlichen Situationen. Homers Übersetzer G. Chapman (1614/15) empfiehlt den Lesern ausdrücklich die Unterscheidung des Körpers der erzählten Geschichte von der Seele der allegorischen Bedeutung; dabei rekurriert er wie Ascham auf die stoisch-patristische Lesart, O. sei unverrückbar auf sein wahres Ziel hin gerichtete, unzerstörbare Geist und darin die Figuration des vollkommenen Menschen.

Ganz andere Modi des Allegorischen finden sich bei J. van den Vondel, J. P. Montalbán, P. Calderón, J. Hugo oder G. Croesius. Van den Vondel gibt die Tendenz seines Stückes schon mit dem Titel *Palamedes oft vermoorde onnooselheyd* (1625) an; die »gemordete Unschuld« Palamedes, Inbegriff aller bürgerlichen und politischen Tugenden, ist Opfer der Tücke von Agamemnon und O., die ihrerseits die brutalen calvinistischen Anti-Remonstranten Amsterdams repräsentieren. J. P. de Montalbán identifiziert in dem Fronleichnamsspiel *El Polifemo* (1632) O. mit Christus, Polyphem mit der Sünde und Galatea mit der von beiden umworbenen menschlichen Seele. Anders verfährt Calderón in *Los encantos de la culpa* (1645); in diesem *auto sacramental* wird die Lebensreise durch Buße zum Heil (zur Eucharistie) von O., dem Menschen, auf seinem Schiff (den fünf Sinnen und dem steuernden Verstand) erfolgreich unternommen. Zugleich ist der pagane Mythos in die einzige Wahrheit des Heilsgeschehens zurückgeholt. Noch kühner verfahren J. Hugo (Ugone) in seiner *Vera historia Romana* »origo Latii vel Italiae ac Romanae urbis« (1665), in der O. mit Petrus, Telemachos mit dem Papst und Penelope mit der von den Freiern, also den Reformatoren, bedrängten Kirche identifiziert wird, und G. Croesius in *Homeros Hebraios sive historia Hebraeorum ab Homero Hebraicis nominibus* »sententiis conscripta in Odyssea et Iliade« (1704); in O. sind die Gestalten der Patriarchen vereint, und seine Irrfahrten sind die fabulös ausgeschmückten Geschichten der Israeliten vom Auszug Lots aus Sodom bis zu Moses' Tod [7. 144–147].

Die neue Rezeptionsparadigma beginnt mit J. Du Bellays Sonett 31 (*Heureux qui, comme Ulysse*) aus *Les Regrets* (1558). Die Geschichte des O. wird umbesetzt, indem seine Reise als schöne Fahrt mit reichem Gewinn und glücklicher Rückkehr in ein Idyll positiviert erscheint; in der antithetischen Struktur des Gedichts wird durch diese Inversion der negative Pol mit der Situation des in Rom Exilierten besetzbar, dessen Heimfahrt zwar detailreich imaginiert, aber nicht realisiert wird. Solch polare Funktionalisierung wird über die Romantik (U. Foscolos Sonett *A Zacinto* von 1802) bis weit ins 20. Jh. hinein (D. Dabydeens *Coolie Odyssey* von 1988) ein Grundmuster der subjektiven Aneignung des O. bleiben. Die von Dante noch unter das Verdikt der *curiositas* (»Wissbegierde«) gestellte

letzte Fahrt des O. wird in der Renaissanceepik emphatisch aufgewertet. T. Tasso läßt 1575 Fortuna ausdrücklich an das Scheitern des Alten erinnern, dessen großes Unternehmen noch zu vollenden bleibt (*Gerusalemme liberata* 15). Aus der fingierten Perspektive der Kreuzzüge können die bevorstehenden Entdeckungs- und Missionierungsfahrten prognostiziert und die alten Übertretungsverbote aufgehoben werden; O. wird zur Leitfigur des universalen christl. Seefahrers. Noch A. Graf wird in *L'Ultimo viaggio di Ulisse* (1901) dieses Motiv verwenden. Zentral ist in der portug. O.-rezeption der Frühen Nz. Camões stilisiert in *Os Lusíadas* (1572) die Nationalgeschichte als Überbietung der Fahrten des weisen Griechen; die neuen Fahrten sind heroische Akte im Dienst der Verbreitung des christl. Glaubens. Für die portug. Literatur ist O. kein kontingenter myth. Bezugspunkt, hat er, der Städtevernichter, doch Lissabon als Odysseeia oder Olisippo gegründet (eine Legende, die auf Strabon zurückgeht). G. Pereira de Castro (*Ulyssea ou Lysboa edificada*, 1636) und A. de Sousa Macedo (*Ulissipo*, 1640) haben diese O.-vorläuferschaft episch weiter ausgearbeitet.

W. Shakespeares *Troilus and Cressida* (um 1602) präsentiert O. als einen Redner, wie ihn in der Tradition noch nicht gab. Rhetorik ist ihm völlig wahrheitsindifferenten Selbstzweck, kombiniert mit taktischem Kalkül, gleichermaßen Vergegenwärtigung wie skeptische Entleerung der vormals bedeutendsten Gehalte. Die große Rede über die Kette des Seienden (1,3,75–137) erklärt die verfahren Situation vor Troja im Rekurs auf metaphysische, anthropologische und politische Prinzipien, nur um diese als schöne Topoi verpuffen zu lassen. Die gleiche zynische Verkürzung erfährt der Gedanke der Reflexion, nach dem niemand ein Wissen seiner selbst zu erlangen vermag, der sich nicht im Medium eines anderen gespiegelt findet, oder die Analyse der Zeit als ständig sich entziehender Präsenz, die im übrigen aber ein rein formales Schema ist. All dies wird zur blanken Rede. O. steht für eine Intelligenz, der alle Denkformen der Tradition zu Gebote stehen, abzüglich ihrer Relevanz; er personifiziert ein moralfreies instrumentelles Denken. Etwas von dieser selbstzweckhaften Intelligenz zeigt sich auch in dem O. von P. Calderóns *El mayor encanto amor* (1635), jedenfalls dort, wo O. als geistreich parlierender Kavalier oder galanter Akteur in der »Kirke« eingerichteten Liebesakademie auftritt, bis er im Traum von Achill auf die Liebe als stärkere Zauberin und damit auf seine wahre Bestimmung verwiesen wird.

R. Le Bossu lehrt in seinem *Traité du poëme épique* (1675), der Kern epischer Dichtung sei eine moralische Leitidee, die in der Fabel kohärent expliziert werde. Im Fall der *Odyssee* ist dies der Doppelgedanke von Ordnung und Dissimulation. Durch die Abwe-

senheit des Fürsten ist die Staatsordnung desaströs gestört, wodurch O. verpflichtet ist, trotz aller Widrigkeiten heimzukehren, sich umsichtig ein Bild von der Lage zu verschaffen und zu handeln. O. ist Paradigma herrscherlicher »Verstellung«, der wahrhaft königlichen Kunstfertigkeit; in kluger Dissimulation ist die Einheit seines Charakters verbürgt, sie verbindet die Irrfahrten und die Heimkehr. F. Fénelon hat in seinem für den künftigen Dauphin verfaßten Roman *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699) ein solches Programm realisiert, freilich unter Anwendung eines genialen Kniffs, der die erteilten Lektionen unterhaltsam lesbar macht. Denn O. ist bis zum Ende abwesend; Telemachos, in Begleitung Mentors, ist auf der Suche nach ihm. Telemach ist immer nur der Sohn des O.; in ihm erkennen Idomeneus, Nestor und Philoktet, der seinen alten Haß auf O. widerruft, spontan den Vater wieder. Die Suche nach ihm ist Prozeß einer Selbstfindung, die in der Aneignung jener Tugenden besteht, über die O. in reichem Maße gebietet. O. ist als Normgeber ständig präsent, er ist nur eine andere Version Telemachs und umgekehrt. A. Dacier (1716) und A. Pope (1725–1726) haben in Annotationen zu ihren *Odyssee*-Übersetzungen den Charakter genau so perspektiviert. Wie Telemach bei Fénelon, so haben wir als Leser des modernen Homer ein bildendes Exempel vor Augen, das keine allegorischen Qualitäten aufweist, sondern direkt das vorführt, was Norm für jedermanns Leben zu sein hat: Sensibilität, Dezenz, Selbstbeherrschung, Zuwendungsfähigkeit, kluge Dissimulation. Fénelons O.-bild hat das 18. Jh. weithin geprägt. Wo immer sich befindet, zeigt J.-J. Rousseau in *Émile* (1762), ist lohnend, sich auf das Jetzt und Hier einzulassen, das stets belehrt. Émile findet sich in der Situation des Fénelonschen Telemach, dem die Tugenden des Vaters an ihm selbst einsichtig werden; freilich kennt Émile nur seinen Homer, nicht aber den frz. Roman, woraus sich der von ihm noch zu bewältigende Weg ersehen läßt. V.K. Trediakovskij hat Fénelons inverse *Odyssee* poetisch transkribiert (*Telemachida*, 1766) und einmal mehr abenteuerliche Reise und politische Reflexion vermittelt.

Zwei Theaterstücke des 18. Jh. zeigen exemplarisch die Bandbreite eines Bühnen-O. nach W. Shakespeare. Im bürgerlichen Trauerspiel verkörpert O. die Werte von Gerechtigkeit und unbeirrbarer Tugend, so in N. Rows *Ulysses* (1706). Seinen hohen, rigiden Ansprüchen wird Penelope, die sich einer strengen Tugendprüfung zu unterziehen hat, gerecht, nicht aber Telemachos, der seine Liebe dem väterlichen *honor*-Schema nicht einzuordnen vermag und daran zerbricht. Weit entfernt von solcher Prinzipienstrenge ist der O. in L. Holbergs *Ulysses* »Ithaka eller En Tysk Comedie« (1723), einer Parodie der mythol. Schauspiele dt. Wanderbühnen. O., keine sehr kluge Figur,

muß ständig auf die Bauernschläue seines Dieners Chilian reagieren; am Ende schläft er ein, statt die treulose Penelope zu bestrafen, nur um (als »realer« Schauspieler) von zwei Geldverleihern aufgeweckt und auf ausstehende Zahlungen hingewiesen zu werden. Ähnlich travestiert begegnet der O. in Holbergs komischem Epos *Peder Paars* (1719/20), in dem der Titelheld eine Irrfahrt durchs Kattegat unternimmt und dabei den Mißständen einer teils in Unwissenheit, teils in formalisierten Schemata befangenen Gesellschaft begegnet.

G. Vico sieht 1725 O. als eine Exemplifizierung des Gattungsbegriffs der heroischen Weisheit (*Scienza nuova* 3) und präzisiert diese Bestimmung dahingehend, daß zu dieser Weisheit auch gehöre, stets das zu sagen, was man meint, allerdings so, daß die Adressaten der Rede sich leicht täuschen und in einen Irrtum geraten können. Das liest sich wie eine Interpretation von J. W. von Goethes *Nausikaa*-Fragment (1787). Denn Goethe konzipiert eine Prinzessin, die sich in dem duplizitären Redner, der freilich nie die Unwahrheit sagt, gründlich täuscht; »sich O.' Rede Sinn und Zusammenhang zubilligt, dann ist dies richtig und falsch zugleich; dies ist die ironisch adäquate Kennzeichnung der Figur seit Homer. Freilich hat Goethe gesehen, daß die *Odyssee* ein Epos des Verstandes ist; in einer Tragödie kann schwerlich die Intelligenz als Held agieren, weshalb sie ungeschrieben blieb.

B.4.2. Bildende Kunst

In Gemälden, Fresken oder Wandteppichen des 16. bis 18. Jh. tritt die Figur O. hinter den narrativen Zusammenhang ihrer Geschichte zurück; nur selten emanzipiert sich seine Individualität aus dem myth. Analogon von Stoff und Stil. Repräsentativ ist die Darstellung Pinturicchio (um 1509, London, National Gallery), in der O. unauffällig im Türrahmen sehen ist, während die Bildfläche von Telemachos und der am Webstuhl sitzenden Penelope dominiert wird; durch ein Fenster erblickt man Sirenen und Kirke, ganz so, als würden sie unabhängig O. als Motive in das Tuch eingewebt. P. Tibaldi hat in seinem Freskenzyklus im Palazzo Poggi (1554–1556, Universität Bologna) die Rettung des gänzlich hilflosen O. durch den Schleier der Leukothea festgehalten. So wie hier dominieren auch die Nausikaagestalten in Gemälden von P. Lastman (1609, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum; 1619, Augsburg, Staatsgalerie) oder P. P. Rubens (1630–1635, Florenz, Palazzo Pitti) die teilweise nur in Rückenansicht wahrnehmbare unspektakuläre O.-figur. Typisch für den Hang zur illustrierenden Funktion der Kunst des 18. Jh. sind die Buchillustrationen, etwa die Serien von J. Flaxman



Abb. 1: Francesco Primaticcio, Odysseus und Penelope, Öl auf Leinwand, um 1563. Toledo (USA), Museum of Art.

(1792 und 1804, London, Royal Academy und British Museum), ein Genre, das sich bis ■ O. Kokoschka durchhält (1965).

A. Carracci hat O. in seinen Fresken im römischen Palazzo Farnese (1595–1597) ein individuelles Profil verliehen, so in der Sirenenepisode, die O. auf einem den gesamten Bildvordergrund beherrschenden Schiff zeigt; die Anstrengung, sich ■■ den Fesseln zu befreien, verleiht dem Körper eine enorme Spannung, während die Sirenen ganz unscheinbar in den Hintergrund gerückt sind. Die eindrucksvollste O.-darstellung der Nz. ist F. Primaticcio zu verdanken. Zusammen mit N. dell'Abbate hat er zwischen 1533/35 und 1555/60 in Fontainebleau die Galerie d'Ulysse mit insgesamt 58 Szenen ausgemalt (1738/39 zerstört). Ein Motiv dieses Zyklus wurde von ihm separat als Gemälde ausgeführt (vgl. Abb. 1). Es zeigt O. und Penelope auf dem gemeinsamen Lager nach der Erzählung der Abenteuer. O. wirkt gleichermaßen heroisch wie müde und nachdenklich, hält zärtlich prüfend Penelopes Kinn in der linken Hand, ist ihr mit dem Kopf zugewandt, mit dem Körper jedoch in die Gegenrichtung gedreht. Dieser lebendigen Pose kontrastiert die statuarische Haltung Penelopes, die offenbar noch gänzlich ■■ dem gerade Gehörten eingenommen ist. Unter Voraussetzung einer mimetischen Bindung an den literarischen Stoff ist dies eines jener wenigen O.-porträts, die der Narration eine suggestive Tiefe öffnen.

B.4.3. Musik

Die musikgeschichtliche Rezeption setzt im 17. Jh. auf der ital. Opernbühne ein und hält sich in diesem

Metier bis heute (I. Mundry, *Ein Atemzug – die Odyssee*, 2005). Die Figur und die ihrem Schicksal eigene Teleologie mit dem Schema Aufbruch – Hemmnis – Ankunft ist musikalischen Grundmustern affin, ebenso die Kontrastqualität der Abenteuer und die verzögerte Auflösung der Spannungen in den Wiedererkennungsszenen. C. Monteverdis Drama per musica *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Libretto G. Badoaro, 1640) folgt Hom. Od. 13 bis 23 mit genau ■■ Text orientiertem musikalischem Duktus einschließlich harmonischer Regelverstöße zur Steigerung des Ausdrucks (*seconda pratica*). Im Unterschied zu Homer ist der Ablauf durch starke Kontraste geprägt, was einen ständigen Wechsel der musikalischen Deklamation mit sich bringt (rezitativische und ariose Formen). O. tritt als individuelle Figur wie als Allegorie der *humana fragilità* auf. Bis zum Ende des 18. Jh. sind mehr als drei Dutzend O.-opern und mehrere Ballette überliefert [16. 715–723], darunter herausragend G.F. Händels letzte Oper *Deidamia* (Libretto P.A. Rolli, 1741). O. ersinnt eine ganze Folge von Finten, um die wahre Identität der Personen hervorzukehren; er ist dabei in ein komisches Spiel mit wahren und falschen Empfindungen, gespielten und authentischen Rollen verstrickt. Er durchmisst das gesamte Affektspektrum von Zärtlichkeit bis Pathos; seine Musik ist ironisch verun-eigentlicht, weil er sich nie als er selbst artikuliert, stets in der Rolle eines Rollenspielers agiert.

B.5. Moderne

B.5.1. Literatur und Philosophie

Im 19. Jh. zeigen sich höchst konträre Richtungen der O.-rezeption: die pädagogisch motivierte Verbreitung des Stoffs, die wiss. Eröffnung von Spielräumen der Phantasie, die philosophische Explikation ästhetischer und anthropologischer Probleme, v. a. aber die Fundierung eines neuen Paradigmas, das die Rezeptionsgeschichte im 20. Jh. seit G. Pascoli und J. Joyce prägt. Ch. Lamb (*The Adventures of Ulysses*, 1808) und G. Schwab (*Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, 1838–1840) sind die bekanntesten Beispiele für Bemühungen, dem O.-stoff alles Befremdliche zu nehmen und ihn durch Einfügungen, Erklärungen und Vereindeutigungen einer mühelosen Lektüre zu erschließen. Lamb rechtfertigt die Racheakte O.' ■■ den Freiern und Mägden durch Parallelisierung mit dem Alten Testament, Schwab läßt seinen O. den Ertrag seiner Erfahrungen (etwa Neoptolomos gegenüber) sentenzenhaft aussprechen. Was bei diesen Autoren unter dem Vorzeichen eines pädagogischen Interesses steht, wird auf der Bühne zur widerstandslosen Unterhaltung. F. Ponsard (*Ulysse*, 1851) oder R. Bridges (*The Return of Ulysses*, 1890) wenden sich an ein gebildetes Publikum, das die gefällige Aufbereitung eines

wohlbekannten Stoffs goutiert, samt der Affirmation längst zu Topoi erstarrter Motive der Rezeptionsschichte.

Im Vergleich zu solch kontingenter Konfektionalisierung entfaltet die Homerforschung eine bemerkenswerte Phantasie. J. B. Lechevalier identifiziert in *Ulysse-Homère ou du véritable auteur de l'Iliade et de l'Odyssee* (1829) O. als den wirklichen Autor beider Epen. S. Butler schlägt in *The Authoress of the Odyssey* (1897), einer Parodie auf den Positivismus, vor, Nausikaa als die Verfasserin der *Odyssee* anzusehen und die Irrfahrten als eine Umrundung Siziliens zu verstehen, die von Trapani im Westen ihren Ausgang nahm. V. Bérard (*Les Phéniciens et l'Odyssee*, 1902–1903) fügt die Variante hinzu, O. sei eine phönizisch-semitische Figur, die Homer nach Griechenland transferiert habe. Typisch semitisch sei die Auswärtsbewegung, der Aufbruch und das Navigieren entlang der Küsten ins Offene, typisch griech. sei die Heimfahrt – ein Argument, das sich bei E. Levinas wiederfindet.

G.W.F. Hegel bezeichnet O. als den typisch epischen Helden (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1817–1829). Ein epischer Charakter ist keine singuläre Person, sondern eine Totalität von Zügen, die sich in verschiedenen Situationen entfalten, nicht als Sequenz intentionaler Handlungen, sondern so, daß dem Helden etwas widerfährt und sich daran die allgemeine Verfassung der Welt abspiegelt. Gerade weil O.' Heimfahrt immer neu aufgehalten wird, kann sich objektiv das Ganze der Welt in der individuellen Situation manifestieren. H. Heine liefert zu dieser epischen Vermittlung von Allgemeinem und Individuellem die lyrisch-skeptische Gegenprobe: Bei der erneuten Lektüre der *Odyssee* wird dem Nordseereisenden bang um die eigene Heimfahrt, worauf Poseidon aus den Fluten auftaucht und die epische Phantasie höhnisch auf das armselige reale Leben verweist. O. stellt der prosaischen Gegenwart, die gern auch ein wenig heroisch wäre, eine vernichtende Diagnose.

F. Nietzsche bemerkt, daß in der *Odyssee* mehr geweint werde als in anderer Poesie (Nachlaß-Fragmente 1876–1877). O. ist denn auch für A. Schopenhauer das ausgezeichnete Beispiel für Weinen als Selbstmitleid; als Demodokos die Heldentaten O.' besingt, wird dieser sich selber zum Objekt, an dessen Schicksal ■ Anteil nimmt, um ■ sogleich als sein eigenes ■ gewärtigen (*Die Welt als Wille und Vorstellung* [1844], 2). Nietzsche ist freilich weniger ■ solcher Authentizität als an dem Aspekt interessiert, daß O. das Ideal der List, der Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit, des freien Sein-Könnens und Geist-Habens vorstelle, das Ideal gründlicher Schauspielerei (*Morgenröte* [1881], 4,306). Auch A. Gide erarbeitet an O. ein philosophisches Problem (*Philoctète ou Le Traité des trois morales*, 1899), wobei O. die Funktion einer

Kontrastfigur besetzt zu einem Philoktet, welcher sich allen Argumentationsgängen und einschränkenden Doktrinen entzieht, indem er mit der Hergabe seines Bogens sich innere Freiheit gewinnt. Dieser Freiheitsakt ist zugleich Annäherung ■ ein oberstes Prinzip, von dem O. keinen Begriff hat. Der bewunderte Kontrast von Scheinen und Sein, den Nietzsche herausstellt, ist hier ■■ existentiellen Defizit geworden.

A. Tennysons Diptychon *The Lotus-Eaters* (1832) und *Ulysses* (1833) nimmt den Dante-O. auf und transformiert ihn in eine Rolle, die bis zum Ende des 20. Jh. vielfach besetzt wird. Die Lotusesser zeigen ■■ negativo dieses Rollenprofil, denn ihnen ist ein Zustand ohne Mühen, Teleologie, Zeitwänge gleichbedeutend mit dem Ideal; die melancholische Wiederholung des Immergleichen hebt sogar die Differenz zwischen Traum und Tod auf. Im Wissen um diese Möglichkeit formuliert O. seine Alternative: Das Leben ist ein Horizont immer neuer Möglichkeiten, die es zu realisieren gilt, worauf sich jeweils ein neuer Horizont auftut. So viel das Ich auch von sich weiß, es wird sich und seine Welt in keinem Wissen je stillstellen können, sondern stets Vorentwurf, intransitiv-resultatlose Bewegung bleiben, die allein im Tod ihr Ende findet. O. muß sich dieser Transgression alles Definierbaren auch dann überlassen, wenn sich in der Bewegung nur noch Wiederholungen des Alten ereignen, wenn sie zum Formalismus wird. Ch. Baudelaire hat dieses Modell mit desaströsen Konsequenzen radikalisiert (*Le Voyage in Les Fleurs du Mal*, 1861). Wahre Reisende brechen auf, um zu reisen, aber ihr unendliches Verlangen läßt jedes definite Ziel zu einer Enttäuschung werden. Was man erfährt, ist allemal eine Welt der Wüsten-Langeweile mit Schreckensoasen, die wir selbst sind, ■■ der es nur den Scheinweg des Opiums oder Lotus und die letzte Todesfahrt ins wahrhaft Neue gibt. Tennysons Dauerüberbietung eines odysseischen Reisens, das das Ganze der Welt zum asymptotischen Ziel hat, zeigt sich hier als Selbstannihilation. Ein moderner O. kann Alles (die epische Totalität Hegels) nur als Nichts erfahren.

O. bleibt im 20. Jh. eine ubiquitäre Gestalt, die in unterschiedlichsten Paradigmen fungiert. Ihre Funktionalisierungen lassen sich mit den Stichworten Transformation, Renovation, Transposition, Montage, Differenz und Paramythisierung kennzeichnen und anhand ausgewählter Fälle erläutern.

(1) Transformation: Der Mythos wird variiert erprobt und entweder an sein Ende gebracht oder aber als Möglichkeit neuen Dichtens affirmiert. G. Pascolis Zyklus *L'ultimo viaggio* (1904) ist eine radikale destruisierende Transformation der *Odyssee*, die keinerlei Fortschreibung mehr möglich macht. O. bricht noch einmal auf ■■ den Orten der alten Abenteuer, um sie in die Totalität seines Lebens, das sonst nichts wäre,

einzuholen. Aber diese Orte werden entweder nur gestreift oder erweisen sich als entmythisiert, im wörtlichen Sinne evakuiert. Die 'Sirenen verweigern die Antwort auf O.' Frage, wer er denn sei; in ihrem Schweigen ist die Reise als sinnlos erwiesen. Es wäre besser, Kalypos verzweifelte Konklusion, nie je existiert zu haben, statt durch den Tod in ein Nichtmehr-Sein zu stürzen. G. d'Annunzio setzt dem das Konzept eines neuen Mythos entgegen, dessen Figuren auf hyperbolische Transgressionen abzielende O.gestalten sind, und führt als Mythopoem aus, dessen Rhetorik als unablässige performative Selbstübersteigerung ebenso odysseeisch realisiert ist (*Laus vitae in Maia*, 1903). Auch F. Pessoa widerspricht Pascoli, wenn er das Nichts des Mythos (der bloße Fiktion ist) als formende, schöpferische Kraft auffaßt. Gerade weil O. ein Nichts ist, läßt er uns werden; er bietet sich an als Schema, vermöge dessen die Imagination neue Figurationen kreierte, etwas Mittleres zwischen Allem und Nichts (*Ulisses*, in: *Mensagem*, 1934). Solch schaffendes Werden kann, wie bei G. Heym (*Odysseus*, 1910), einen gigantischen O. konstituieren, der doch nur Gespött der Götter ist; oder es kann – in G. Seferis' Du Bellay-Fortschreibung (*Panò s' sticho/Auf einen fremden Vers*, 1931) – O. als Geisterbild aus dreitausendjähriger Distanz aufrufen, das vertraut und doch ungreifbar ist, weder Gegenwart noch bloße Erinnerung. F. Kafka transformiert die Sirenenepisode (Oktavheft G, 1917/18) in seinem Märchen für Dialektiker (so W. Benjamin, *Franz Kafka*, 1934) in eine Situation mehrfachen Fingierens, deren reales Substrat (das wechselseitige Sich-Sehen von O. und den Verführerinnen) unbedeutend ist im Vergleich zu seinen möglichen Versionen. Vielleicht imaginiert O. nur den verzaubernden Gesang, vielleicht simuliert er nur dieses Imaginieren in seinem Äußeren, daß fraglich bleibt, ob die 'Sirenen, indem sie ihn betrachten, je etwas über sich erfahren werden und in diesem Sich-Reflektieren ihre Existenz aufheben.

Gedichte von G. Benn, W. Stevens, I. Brodskij und R. Ausländer setzen in kleinerem Maßstab eine ähnliche Transformationsenergie frei wie Pascolis große O.dichtung. In Benns Gedicht *Quartär* (in: *Statische Gedichte*, 1948) trägt die Welt die Signatur einer Endzeit. Die Gestalten über der *Nékya*-Blutgrube werden befragt und erzählen, aber sie tragen nichts zu einer Aufklärung letzter Ziele bei; sie reihen sich ein in eine Kette geologisch, kosmisch, myth., theologisch grundierter Vergleichlichkeiten. Stevens inszeniert O. doppelt: Zum einen tritt er als Teil von Penelopes Imagination auf, als Sehnsuchtsfigur, die sich täglich im Sonnenaufgang konkretisiert, als Element einer zyklisch in sich keisenden rätselvollen Melancholie (*The World Meditation*, in: *The Rock*, 1954). Zum zweiten vergewissert sich O. in seinem Monolog (*The Sail of*

Ulysses, 1954) der Einsicht, daß wissende Verfügung über die Welt diese und das Selbst erst werden und sein lassen. O. und seine Wissensfahrt sind identisch, sie repräsentieren den Prototyp einer sich in sich befestigenden Selbstreflexion. Brodskij läßt O. dem Exil an 'Telemachos schreiben (*Odisej Telemaku*, 1972). Der Raum zwischen seinem Aufenthaltsort und Ithaka ist zu weit geworden, als daß eine Heimkehr noch möglich wäre. Seine Imagination bewegt sich in dieser Horizontalebene und sucht nach der Möglichkeit eines vertikalen Durchbruchs hinein in eine Dimension von Wahrheit jenseits der Konstatierung bloßer Fakten. R. Ausländers *Odysseus* (1977) ist gänzlich im ubiquitären Salz als Milieu seiner Existenz aufgegangen; er ist darin ortlos und anonym, befreit von den Frauennamen, an deren Stelle er die Seele des Wassers umwirbt. In dieser Reduktion findet der Mythos eine gleichermaßen realistisch-metonymische Engführung wie sakrale Generalisierung.

(2) Renovation: Der materielle Traditionsbestand bleibt gewahrt, wird neu formuliert oder weitergeschrieben (einschließlich banalisierender Versionen) oder auf partielle Aspekte hin pointiert. K. Kavafis greift im Bewußtsein der Schwierigkeit, sich überhaupt noch produktiv zum O.komplex zu verhalten, Petrarcas Gedanken des Reisens als eines Erkenntnisgewinns auf, hat das armselige Ithaka doch einzig die Funktion, solches zu ermöglichen (*Ithaka*, 1911). In G. Hauptmanns Stück (*Der Bogen des Odysseus*, 1914) spielt O. den Narren, den in dem Augenblick, da er sich als O. zu erkennen gibt, für einen wahren Narren hält; er wird durch die Schlachtung der Freier wieder zum Heros. J. Giraudoux läßt O. und 'Hektor im Wissen um die Unabwendbarkeit des Trojanischen Krieges höflich diplomatische Gedankenspiele vollführen, die allein die Funktion haben, das Scheitern der Vernunft und die Ortlosigkeit der Intelligenz beobachtbar zu machen (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). N. Kazantzakis' Homer quantitativ weit überbietende *Odissia* (1938) unternimmt eine direkte Fortschreibung der *Odyssee*, freilich auf ganz andere Weise als G. Pascolis Dichtung: Die Fahrt wird auf Dauer gestellt und ins Universale entgrenzt, von jede Telosvorstellung entkoppelt. O. verläßt Ithaka, hilft Menelaos bei der Niederschlagung eines Aufstands, unterstützt auf Kreta den Sturz von Idomeneus, gründet im ägyptischen Kerker eine neue Religion. Die von ihm im Inneren Afrikas gegründete Stadt wird von einem Vulkanausbruch verwüstet. Auf seiner weiteren einsamen Fahrt begegnet er anderen Religionsstiftern und Gestalten der Literatur; er überwintert bei Robbenjägern im südlichen Eismeer und verabschiedet sich von seinen Gefährten auf einem Eisberg. Das Epos wird – im Prinzip unabschließbaren – Enzyklopädie epischer Gestalten, Szenen, Themen, Stereotypen,

Verfahren, Stilformen. Das homerische Schema fungiert als Matrix zur Organisation von Stoffen, monumentalisiert zur Enzyklopädie aus Heldenepos, Abenteuergeschichte, Reiseliteratur, Märchen, Mythos, Prophetie, Utopie, Allegorie, Dialog, Thesen- und Bildungsroman. Noch die ausgreifendsten Phantasien aber sind in tradierter epischer Bildlichkeit und Stilform fundiert, die den Anspruch epischer Dichtung einlösen sollen, Welt als poetische Totalität zur Erscheinung bringen.

Demgegenüber bietet H. Stahls Roman *Die Heimkehr des Odysseus* (1940) im stilistischen Wechsel von Dialog und erlebter Rede eine kolloquiale Plausibilisierung des Stoffs, der die ant. Figuren unter Voraussetzungen moderner Psychologie verstehbar machen soll – ein Aufbereitungsmodus, der sich bis zu I. Merks *Eine ganz gewöhnliche Ehe* (1989), M. Köhlmeiers *Telemach* (1995) und *Kalypso* (1997) oder L. Malerbas *Itaca per sempre* (1997) erhalten hat. Köhlmeier verfolgt ein an G. Schwab erinnerndes Homerprojekt, das Geschichte und Figur des O. und anderer Personen unverändert läßt, Erzählgestus und Diktion aber den Üblichkeiten des späten 20. Jh. anpaßt. Solche Modernisierungen demonstrieren die schrankenlose Umerzählbarkeit der O.geschichte, ihre staunenswerte historische Verschleißresistenz, nicht zuletzt die überragenden Qualitäten Homers; sie vermögen aber das hermeneutische Dilemma zwischen einer Demonstration des Alten als eines Neuen (bewiesen durch die Lesbarkeit für jedermann) und der Fremdheit des Alten nicht aufzulösen. Wie in aktualistischen Klassikerinszenierungen werden vermeintliche anthropologische Konstanten amüsiert zur Schau gestellt.

L. Feuchtwanger läßt O. noch einmal zu den Phäaken zurückkehren, die mit der Erfindung von Eisen und Schrift ein kulturell avanciertes Niveau erreicht haben; gegen dieses sucht O. vergeblich seine wahre Geschichte durchzusetzen, die Demodokos freilich zugunsten der längst klassisch gewordenen Version ignoriert (*Odysseus und die Schweine oder das Unbehagen der Kultur*, 1946). S. Márai entwirft in den konvergierenden Perspektiven von Penelope, 'Telemachos und Telegonos einen rigiden Normen festhaltenden O., der, aus der Zeit herausgefallen, nur noch eine angsteinflößende Figur ist (*Friede auf Ithaka*, 1952): lesbar als Figuration des europ. Bürgertums zwischen den Weltkriegen. Zahlreiche Texte pointieren O. in vergleichbarer Weise. K. Klingers O. ist ein Gewaltmensch geworden, der in Ithaka unerwünscht ist (*Odysseus muß wieder reisen*, 1954). E. Schnabel läßt O. gegen die seichten Versionen seines Abenteuerlebens antreten, die in Umlauf sind, aber sie haben sich als Wahrheit eigener Art längst verselbständigt (*Der sechste Gesang*, 1956). Das gleiche Sujet findet sich in Gedichten von Ch. Meckel (*Odysseus*, 1974) und R.

Lowell (*Ulysses and Circe*, in: *Day by Day*, 1977). Bei W. Jens stilisiert sich O. in seinem Vermächtnis den Enkel Praxidas als jemanden, der die Beobachtung anderer bis zur Hellsichtigkeit gesteigert hat, was jedoch weder den Krieg von Troja noch die Situation in Ithaka, von der er ausgeschlossen bleibt, beeinflussen konnte (*Das Testament des Odysseus*, 1957). Während K. Mickel in seinem Stück *Nausikaa* (1963/64) O. als eine alles verändernde, potentiell zerstörende Energie auftreten läßt, repräsentiert O. bei H. Müller (*Philoctet*, 1964) den Typus des Machers, der noch Lügen über sich selbst zu manipulieren weiß. Welch unmittelbare Wirkung die dramaturgische Neukonzeption des Mythos immer noch zu entfalten vermag, läßt sich an B. Strauß' *Ithaka* (1996) erkennen: Freiermord und Mägdleinrichtung sind getreu nach Homer transkribiert, doch wird dieses archaische Gewaltssubstrat nun für verschiedene aktuelle Bezüge freigesetzt und skandalträchtig.

(3) Transposition: O. als Typus oder eine seiner topischen Situationen werden komisch, epigrammatisch, verfremdend pointiert. Dieser Rezeptionsmodus hat viele Ausprägungen gefunden. R. Walser gibt eine witzig-distanzierte Inhaltsangabe des Epos mit relativierenden Vorbehalten und suggestiven Ellipsen (*Odysseus*, 1920). J. Giono läßt O. als Erfinder seiner Geschichte und damit seiner selbst, deshalb am Ende siegreich heimkehrenden Helden agieren (*La naissance de l'Odyssee*, 1924, publ. 1930). B. Brecht vermutet, der am Mast gefesselte O. winde sich beim Kunstgenuss des Sirenenengesangs nur, um die Ruderer zu beeindrucken, müsse sich freilich als übervorsichtiger Provinzler tadeln lassen (*Berichtigung alter Mythen: Odysseus und die Sirenen*, um 1933). A. Savinio's *Capitano Ulisse* (1934) läßt den Schauspieler-O. auf dem Theater gegen den gespielten O. auftreten, um dem Mythos einer letzten Fahrt den Garaus zu bereiten. J. Giraudoux stilisiert mit den vier Prosastücken in *Elpenor* (1908–1926) O. als eitlen Intellektuellen, der beispielsweise die 'Sirenen nicht hört, aber ihre Aussagen für seine Gefährten in alberne Verse übersetzt, die sie restlos begeistern. J.E. McMillin führt einen humoristischen Dialog des O. mit Penelope vor, in dem nur O. zu hören ist, der aber ständig auf mißtrauische Nachfragen reagieren muß (*For Penelope*, in: *Harper's Magazine*, 1948). E. Jandls O. bringt von seinen Reisen das Wort *thálatta* (»Meer«) mit, das eine Eigenexistenz außerhalb der Memoiren führt, an denen er gerade arbeitet; in diesen finden derlei authentische Momente keinen Platz; was in Literatur eintritt, hat den Charakter des Allgemeinen (*odys bei den polsterstühlen*, 1952).

(4) Montage: O. wird in einen fremden Kontext eingefügt, daß spontanes Wiedererkennen und Verfremdung sich wechselseitig irritieren. I.F. Annenskij's

Gedichtband *Tichie pesni* (1906) versammelt fremde Verse, hinter denen der Dichter als ein Niemand zurücktritt, um sich aus der Kyklophenöhle des Schreibens zu retten; das Dichten selbst ist ein O.abenteuer. E. Pound führt dieses Verfahren sowohl in seiner Dichtung *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), dessen O. sein falsches Ziel in Gustave Flaubert als Penelope hat, wie in seinen *Cantos* vor (20 [1930]; 39 [1934]; 47 [1937]; 74 [1948]). *Canto I* (1925) inszeniert den Beginn des Zyklus als Aufbruch zu einer Fahrt, wobei die *Nekyia*-Episode (Hom. Od. 11) zunächst kohärent reformuliert (wenn auch vermittelt über die Ausgabe *Homeri Odyssea ad verbum translata* von A. Divus Justinopolitanus, 1538), dann aber abgebrochen und durch eine Montagesequenz anderer Texte ersetzt wird; O. wird von einer zitierten Person zum Namen für diesen Gestus eines Umgangs mit kopräsenten Materialien, ■ ist sowohl Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses wie dessen Virulenzprinzip. E. Canetti benutzt O. ebenfalls als Textprinzip (*Die Blendung*, 1935), als Muster eines Entkommens aus fixen Positionen, einer Verwandlung von Mitteilung und Behauptung in Geschichten. P. Levi montiert Dantes O. mit mehreren wörtlichen Zitaten in die Beschreibung von Auschwitz, ■ daß das erinnerte allegorische Sprechen aus der Doppelflamme (Inf. 26) und das Inferno-Milieu eine abgründig konkrete Resonanz gewinnen (*Se questo è un uomo*, 1947). O., das Opfer eines barbarischen Gottes, spricht inmitten der Rache der Barbaren ■ der Menschheit.

J.L. Borges baut in der Erzählung *El inmortal* (in: *El aleph*, 1949) ein intertextuelles System auf, in dem sich Autoren durch ihre Texte transfiguriert sehen und Texte eine autonome Existenz führen. Die *Odyssee* mußte unter Bedingungen endloser Rekombination zwangsläufig einmal geschrieben werden; ebenso zwangsläufig reproduzieren sich Homer und O. im universellen Erzählfeld, auch dort, wo nicht von Reisen die Rede ist. Wenn man von etwas erzählt, erzählt ■ ■ ■ ■ ■ irgend einem Punkt (wegen der Logik der Kombination und Rekombination aller Texte) auch von O., was dann seinen Reflex im Erzählen findet. D. Walcott scheint in seiner karibischen Bühnenversion *The Odyssey* (1993) nur eine Umsetzung des Epos vorzunehmen; tatsächlich aber finden sich die bekannten Personen in verfremdeten Umgebungen, sind die Grenzen zwischen Normalem und Phantastischem aufgehoben. Das Stück ist die Imagination der *Odyssee* als Imagination; O., Quelle aller Poesie, Erzähler begehrtter Schauergeschichten, wird seinerseits phantasiert. Wir sehen auf der Bühne das, was sich bei einer Homerlektüre zuträgt.

(5) Differenz: Das Paradigma einer Erzeugung größter Ähnlichkeit durch größte Differenz hat J. Joyce mit *Ulysses* (1922) erzeugt. Der Titel stellt eine

Homerversion in Aussicht, die *prima vista* jedoch nicht zu erkennen ist und durchaus ignoriert werden kann. Personen, Milieus, Ort und Zeit, Ereignisse, Gespräche, Bewußtseinslagen, Weltform, Schreibweisen und Ästhetik lassen sich mühelos ohne die *Odyssee* lesen. Aber die O.geschichte samt ihrer lat. Rezeption ist über den Titel als Abbildungshintergrund eben doch evoziert und tatsächlich bis in Details des Textes hinein erkennbar. Joyce hat während des siebenjährigen Schreibprozesses für jede der 18 Episoden einen homerischen Titel benutzt. Das Dublin vom Sommer 1904 und das östliche Mittelmeer mit topographischen Fixpunkten und Bewegungsrichtungen spiegeln einander mit teils direkten, teils inversen Korrespondenzen genau so wie die Figuren, ihre psychischen Dispositionen oder Intentionen, die Erzählungen und Erzählsituationen, Leitmotive und Verfahren. Die Polytropie des O. schlägt auf den Gang des gesamten Textes durch: O. als Ulysses ist von ständiger Variabilität, Unabsehbarkeit, Verstellungskunst, Transformationsphantasie, ironischer Indirektheit, komischer Verkehrung; er kostümiert sich in fremden Schreibweisen, legt sich immer andere Namen zu, kommt in keiner Identität oder Gestalt zur Ruhe. Was dem Dubliner O. Bloom noch ■ ■ ■ ■ ■ individuellem Einfallsreichtum und Selbstverbergungskompetenz mangelt, wird durch die Verfahrensweisen seines Textes reichlich supplementiert. »Ulysses« meint nicht einfach eine Figur, sondern einen Text als Figuration seines Mythos. Darin unterscheidet sich Joyces singuläres Homeräquivalent fundamental von einem Roman wie P. Benoit's *Les compagnons d'Ulysse* (1937), der den O.namen ■ ■ ■ ■ ■ nur als Reiz verwendet, in der Geschichte aber keinerlei Affinitäten zu Homer erkennen läßt.

E. Johnsons Roman *Strändernas svall* (1946), in dem O. als behavioristisch konditioniertes, höchst unwillkommenes Wrack zurückkehrt, verfremdet die Nostosszenen zu einem Schema, das alle möglichen Heimkehrergeschichten erzählbar macht. H.E. Nossacks *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* (1947) und W.G. Sebalds Erzählung *Il ritorno in patria* (1990) praktizieren ebenfalls diese Ästhetik der O.evokation auf der Basis sparsamer textueller Markierungen. Während Nossacks Romantitel auch als bloße Metapher verstanden werden kann und eher einen Anmutungshorizont aufruft, bietet Sebalds Text präzise O.motive an wie z. B. ein Schneegestöber als Eindruck von einer Kahnfahrt, ein Erntefeld als Schlachtfeld, die Dorfgeschichte als Unglückschronik oder die Verbindung der Worte Mähren und Morphinisten, eine Textebene also, von der aus reziproke Lektüren mit Homer ergebnisreich werden.

(6) Paramythisierung: Die philosophische Reflexion benutzt den O.mythos, um ■ ■ ■ ihm grundlegende Strukturen der Moderne aufzuweisen. Für E. Bloch ist

O. eine Leitfigur der Grenzüberschreitung, die nicht in Ithaka verweilt, sondern als personifizierte Ungeduld und Unbedingtheit in entdeckender Aktion bleibt (*Das Prinzip Hoffnung*, 1938–1947). M. Horkheimer und Th.W. Adorno diagnostizieren an O. eine doppelte Dialektik, die des Selbstbewußtseins und die der Rhetorik (*Dialektik der Aufklärung*, 1944). Die *Odyssee* ist die Urgeschichte der Subjektivität, die zeigt, wie die listig-rationale Bändigung des Mythos ■ ■ ■ der Beherrschung der Dinge, ihrer Unterwerfung unter das Schema der Wiederholbarkeit selbst myth. Qualität gewinnt. O. bedient schlau den Mechanismus des Opfers, an den nur noch dumme Naturgewalten glauben; aber dabei bringt er sich selbst als Opfer dar. In der Begegnung mit myth. Kräften gewinnt er zwar die Festigkeit seines Selbst, eine im Selbstbewußtsein zentrierte Identität, die jedoch das Naturhafte, Lebendige in ihm – also das, um dessen Erhalt es ihm gehen muß – tilgt. In der Kyklophenzene ist O. dem Polyphem überlegen, ■ ■ ■ lange er listig seine rhetorische Kompetenz verleugnet; sobald er sich ihrer bedient, schlägt sie in Dummheit um und provoziert jene Gewalt, die sie doch abwehren soll. E. Levinas sieht O. ebenso als Figuration eines Subjekts, das mit sich identisch, in sich zentriert ist, dessen Bewußtsein stets zu sich zurückkehrt (*La trace de l'autre*, 1963). Dieses Denken kennt keine Andersheit, ■ ■ ■ ist Denken seiner selbst. Die *Odyssee* ist Allegorie eines Identitätsdenkens, dem als fundamentale Alternative die Geschichte Abrahams entgegenzusetzen ist, der sich bedingungslos dem Anderen öffnet, Denken als eine Bewegung zum Anderen veranschaulicht, die nie ■ ■ ■ sich zurückkehrt. O. Negt und A. Kluge sehen in O., dem Meister der Navigation, ein Denken, das sich in immer der gleichen Ebene bewegt und eine Alternative zu einer Orientierung darstellt, die unübersichtlich werdende Erfahrungshorizonte nur durch Manipulation und abwehrende Abstraktion zu beherrschen weiß (*Geschichte und Eigensinn*, 1981).

B.5.2. Bildende Kunst

In den historistischen Darstellungen des 19. Jh. fungieren O. und die ihn umgebenden Figuren ganz überwiegend als Funktionsträger von Stimmungen, Spannungen, narrativen Verknüpfungen; so in J.-A.-D. Ingres Bild der Gesandtschaft zu ?Achilleus (1801, Paris, École Nationale des Beaux-Arts), die den Rhetor O. als ■ ■ ■ ■ ■ *mediocritas* zwischen Achill und Patroklos auf der einen, Phoinix und ?Aias auf der anderen Seite plaziert; oder bei F. Hayez, der den vor Rührung übermannen O. ■ ■ ■ Hofalkinoos' in sein Gewand verhüllt zeigt – als präzente Absenz, die paradigmatisch für die malerische Erarbeitung der Figur ist (1813–1815, Neapel, Galleria dell' 800 di Capodimonte).

Drei Bilderfindungen des 19. Jh. emanzipieren sich ■ ■ ■ der rein illustrativen Funktion, die mit F. Prellers Serien ihren Höhepunkt erreicht (Gemälde und Stiche zwischen 1830 und 1878, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, und Weimar, Neues Museum). Zum einen ist dies J.H. Füsslis Version der Skylla und Charybdis-Episode, die in frappanter Vertikalanordnung den nur mit einem Schild ausgestatteten O. unter den herabstürzenden Monstern zeigt (vgl. Abb. 2); ähnlich Füsslis Darstellung der Flucht aus Polyphems Höhle (1803, Zürich, Sammlung C. Ulrich). Zum anderen ist dies A. Böcklins Kalypso-Szene, die die beiden Figuren kontaktlos auf zerklüftetem Fels präsentiert und O. dadurch profiliert, daß ■ ■ ■ bis in die farblichen Details hinein als exaktes Gegenteil der prangenden Nymphe dargeboten wird (1882, Basel, Kunstmuseum). Schließlich treibt H. Daumier in seiner *Histoire ancienne* die Verbürgerlichung O.' karikaturistisch auf die Spitze, indem er ihn ermattet ins Bett legt, von Penelope amüsiert betrachtet, während eine riesige Pendeluhr die auch jetzt voranschreitende Zeit mißt (Lithographie für *Charivari*, 1842).

Die Lockerung der mimetischen Bindung an den homerischen Text und seine Rezeption, wie sie schon bei Füssli zu beobachten ist, öffnet in der Moderne je ■ ■ ■ ■ ■ Spielraum, in dem Bildmotive mit suggestiver, oft witzig-pointierter Interpretationskraft möglich wer-



Abb. 2: Johann Heinrich Füssli, Odysseus zwischen Skylla und Charybdis, Öl auf Leinwand, 1794–1796. Aarau, Aargauer Kunsthaus.

den. Das ist in L. Corinths Darstellung des Kampfes mit Iros der Fall, wo O. als athletischer Greis den glotzenden Bettler anspricht; beide halten Knochen als Waffen in Händen, dicht umringt von grotesken Zuschauern. O. wird als Personifikation atavistischer Gewalt sichtbar (1903, Prag, Národní Galeri). Während R. Hausners *Arche des Odysseus* ein phantastisches Ensemble als suggestive Einladung zum Wiedererkennen beliebiger Szenen bietet (1948–1956, Wien, Historisches Museum), frappt G. de Chiricos Heimkehrszene durch den witzigen Einfall, Meer und Haus naiv-realistisch ■ identifizieren (1968, Rom, Collezione De Chirico). In ein Zimmer mit Kleiderschrank, Sessel, Stuhl, Bild und Fenster (Tempel in karger Landschaft) schwappt eine Flutwelle, auf der ein togagewandeter Jüngling hereinrudert. Fahrt und Heimat, verfremdetes bürgerliches Ambiente und Außenwelt, Ordnung und Chaos sind wie in einem skurrilen Traumbild überblendet. Das Exorbitante erscheint als das Gewöhnliche. G. Manzù schließlich hat für einen Buchumschlag ein O. porträt vorgelegt, auf welchem ein unspezifisches bärtiges Gesicht wie in eine Landschaft aus Strichen aufgelöst wahrnehmbar ist (1968) [5.232]. O. ist das von ihm durchquerte Terrain; er ist nichts jenseits seiner Geschichte.

B.5.3. Musik

Neben die tradierten Gattungen des 18. Jh. treten im 19. Jh. zunehmend Werke für Soli und Chor (Kantaten) und Bühnenmusiken (so C. Gounods Musik zu F. Ponsards Verstragödie *Ulysse*, 1852, oder M. Bruchs *Szenen aus der Odyssee*, 1871/72), im frühen 20. Jh. auch die Operette (A. Mauprey, *Ulysse*, 1907; L. Schmidt, *Die Heimkehr des Odysseus*, 1913) oder das Radio-Melodram (B. Britten, *The Rescue*, zu einem Text von E. Sackville-West, 1943). Die auf C. Monteverdi zurückgehende Tradition der O. oper gipfelt quantitativ am Ende des 19. Jh. in der Tetralogie *Die Odyssee. Musiktragödie in vier Teilen* von A. Bungert (1898–1903).

Unter den nach 1945 entstandenen musikalischen Versionen sind drei hervorzuheben: In L. Grubers *Neue Odyssee. Ballett in fünf Bildern* (1957) ist O. kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein Heimkehrer ■ Ostseestrand auf der Suche nach seiner Frau, die ■ schließlich auf einem Jahrmarkt findet; inszeniert ist die Situation einer mühsamen Orientierung in eine offene Zukunft hinein, lesbar als Allegorie der DDR-Politik. L. Dallapiccolas Oper *Ulisse* (1968) gestaltet die Odyssee als Selbstsuche eines Niemand im Anschluß ■ Dantes Version; sowohl librettistisch wie musikalisch dominieren komplexe Intertextualität und Selbstreferentialität. Stoff und Musik nehmen die Vermittlungsstufen der Rezeption auf; O.

wird zur Enzyklopädie der O. figuren und ihrer künstlerischen Realisierungen. L. Berio hat in *Outis, azione musicale* (1996) den Kontrast zwischen expressiver Stimmführung und autonomer musikalischer Materialentwicklung auf eine O. figur hin funktionalisiert, die in unvordenkliche Sicht- und Erlebnisweisen für sich selber wie für die Rezipienten eintritt. Inwieweit der Niemand als ein O. zu vernehmen ist, entscheidet jede individuelle Rezeption neu.

B.5.4. Film

Filmisch ergiebige Episoden der *Odyssee* werden seit dem frühen 20. Jh. mehrfach, oft mit komischen Effekten, realisiert (G. Méliès, *Île de Calypso – Ulysse et le géant Polyphème*, Frankreich 1905; A. Calmettes, *Le retour d'Ulysse*, Frankreich 1909; F. Bertolini und G. de Liguoro, *Odyssea*, Italien 1911). In den 1950er und 1960er Jahren gipfelt diese Verarbeitung eines als bekannt vorausgesetzten Abenteuerstoffs in effektbetonten Ausstattungsfilmern, so bei M. Camerini, *Ulisse* (Italien, 1955, mit K. Douglas als O.), M. Caiano, *Ulysse contra Ercole* (Italien/Frankreich 1961), F. Rossi und P. Schivazappa, *L'Odyssea* (Italien/Jugoslawien/Deutschland 1968), dann auch in Fernsehproduktionen ■ (D. Heather, *The Return of Ulysses to His Homeland*, Großbritannien 1973; A. Konchalovsky, *The Odyssey*, internationale Produktion 1997). Der Name O. oder der Begriff *Odyssee* tauchen in vielen Filmtiteln als bloße Aufmerksamkeitsreize oder als Metaphern auf, bis hin zu dem Du Bellay-Titel von H. Colpis *Heureux qui comme Ulysse* (Frankreich 1970), in dem O. ein altes Pferd ist.

Zwei Filme nehmen eine Sonderstellung ein, weil sie in größter Differenz zum homerischen Stoff und seiner narrativ-illustrierenden Rezeption stehen, eben dadurch aber eine kongeniale Umsetzung der komplexen Figur und ihrer Geschichte erreichen. S. Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (USA 1968) ist weit mehr als die Darstellung einer astronautischen Irrfahrt. Nacheinander ereignen sich die Verwandlung einer myth. urzeitlichen Epoche in das Zeitalter avancierter Technologie, deren Begegnung mit myth. Residuen, der Umschlag von Technologie in ■■ myth. Kraft (HAL als Höllencomputer) und die Rückkehr ■ den Beginn. Die Abenteuer der O. figur Bowman (»Bogemann«) werden ■■ Ende ■■ rasenden optischen Durchquerungen offener Räume und Farbkonfigurationen, die das Prinzip des Odysseischen als es selbst zur Erscheinung bringen. W. Nekes bezieht sich mit seinem *Uliisses* (Deutschland 1982) sowohl auf Homer wie auf J. Joyce, bietet Rezeption und Metarezeption in einem. Dem polytropen O. entsprechen hier die filmischen Verfahren, die keinen privilegierten Blick gestatten, keinen kohärenten Plot nachvollziehbar ma-

chen und doch ständig zur Einstellung einer Wahrnehmung und zum Entziffern einer Geschichte anreizen. Genau darin zeigt Nekes die Logik der O. rezeption; in *Uliisses* wird O. zum Uli, der in eben dem Maße affirmiert und trivialisiert werden kann (*isses*), wie er sich immer schon jeder Affirmation entzogen haben wird.

→ *Achilleus; Aias; Athena; Kirke; Poseidon; Sirenen; Telemachos*

Forschungsliteratur

- [1] B. ANDREAE et al., *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (Ausst. kat.), 1982 [2] B. ANDREAE, *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Ausst.-Kat., 1999 [3] P. BOITANI, *The Shadow of Ulysses. Figures of a Myth*, 1994 [4] F. BROMMER, *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*, 1983 [5] P. DEMONT, *Ilias und Odyssee. Homers Welt in Bildern*, 2005 [6] K.H. ELLER, *Zur Rezeption des Odysseus-Mythos*, in: *Der altsprachliche Unterricht* 23/2, 1980, 70–95 [7] G. FINSLER, *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe*. Italien, Frankreich, England, Deutschland, 1912 [8] HENKEL/SCHÖNE, *Emblemata*, 1967 [9] H. HOFMANN, *Odysseus. Von Homer bis zu James Joyce*, in: H. Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, 1999, 27–67 [10] U. HÖLSCHER, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und*

Roman, 1988 [11] R. IMBACH, *Experiens Ulixes*. Hinweise zur Figur des Odysseus im Denken der Patristik, des Mittelalters und bei Dante, in: G. Fuchs (Hrsg.), *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp*, 1994, 59–80 [12] E. KAISER, *Odyssee-Szenen als Topoi*, in: *MH* 21, 1964, 109–136 und 197–224 [13] H.-K. LÜCKE/S. LÜCKE (Hrsg.), *Helden und Gottheiten der Antike*, Art. *Odysseus*, 2002, 400–460 [14] H. RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, 1957 [15] J.D. REID/C. ROHMANN, *Art. Odysseus*, in: *Oxford Guide to Classical Mythology*, 1993, 724–754 [16] A. REISCHERT, *Art. Odysseus*, in: A. Reischert (Hrsg.), *Kompendium der musikalischen Sujets* 1, 2001, 715–723 [17] B. SEIDENSTICKER, *Aufbruch zu neuen Ufern. Transformationen der Odysseusgestalt in der literarischen Moderne*, in: *Dialog Schule Wissenschaft* 36, 2002, 153–183 [18] W.B. STANFORD, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, 1963 [19] W.B. STANFORD/J. V. LUCE, *The Quest for Ulysses*, 1974 [20] R. SÜHNEL, *Odysseus in der englischen Literatur. Von Shakespeare bis James Joyce*, 1992 [21] B. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Mythos Odysseus. Texte ■■ Homer bis Günter Kunert*, 2004.

Eckhard Lobsien (Frankfurt am Main)

Oedipus s. Oidipus

Oidipus

(Οἰδίπους; lat. Oedipus)

A. Antike: Kanonisierung des Mythos, Quellen, Varianten

Der Mythos von Oi. gehört zu den wirkmächtigsten Geschichten der Antike [19]; [20]; [8]. In seinem Zentrum steht ein unwissentlich begangener doppelter Tabubruch: der Mord an dem Vater und die Heirat der Mutter. Die beiden Taten bilden den narrativen Kern, der immer neuen Deutungen provoziert hat. Genuin gehört der Stoff zu dem Kreis thebanischer Epen und Heldenlieder. Spuren der alten mündlichen Überlieferung sind in der *Ilias* (Hom. Il. 23,679), *Odyssee* (Hom. Od. 11,271–280) wie auch in Hesiods *Theogonie* (Hes. theog. 326) und *Werken und Tagen* (Hes. erg. 161–163) greifbar. Nach diesen frühesten Quellen erschlägt Oi. König Laios, ohne in ihm seinen Vater zu erkennen. Unwissend tritt er an dessen Stelle, wenn er als neuer König Thebens seine Mutter Epikaste bzw. Iokaste zur Frau nimmt. Eine ausführliche Behandlung des Stoffs enthalten die *Oidipodeia* und die *Thebais*, zwei archaische Epen des 6. Jh. v. Chr., von denen nur wenige Fragmente überliefert sind. Sie lassen bereits die Figur der Sphinx erkennen, die seither mit dem Mythos verbunden wird. Der Sieg über die Sphinx erlaubt es Oi., die Herrschaft in Theben anzutreten. Die Begegnung wird in der griech. Vasenmalerei



Abb. 1: Oidipus und die Sphinx. Attische rotfigurige Schale (Innenbild), 5. Jh. v. Chr. Rom, Vatikanische Museen.

rei ab dem 6. Jh. zum zentralen Motiv. Die Darstellungen zeigen den jungen Oi., meist als Wanderer oder Reisender gekleidet, vor der Sphinx, die auf einem Felsen oder einer Säule sitzt (vgl. Abb. 1) [15].

Indem er das Rätsel der Sphinx löst, erscheint Oi. als überlegener Sieger. Die »Weisheit des Oi.« wird zu einer sprichwörtlichen Chiffre (Pind. P. 4,263). Steht der strahlende Sieger im Zentrum der bildlichen Darstellungen, so kehrt die narrative Darstellung der Tragödie dieses Bild um. Den Ausgangspunkt bildet auch hier der strahlende Held. Auf dessen Entwicklung zum suchenden, leidenden Menschen konzentriert sich die tragische Handlung. Aischylos bringt den Oi.stoff in der Tetralogie der Stücke *Laios*, *Oidipus*, *Sieben gegen Theben*, *Sphinx* (467 v. Chr.), wobei *Laios* sowie *Oidipus* und *Sphinx* sehr fragmentarisch erhalten sind [22].

Der zentrale Bezugstext für die Rezeption des Mythos ist *König Oidipus* (*Oidipus Tyrannos*, *Oid. T.*) von Sophokles (um 425 v. Chr.). Die Entwicklung des tragischen Geschehens nimmt der Seher Teiresias prägnant vorweg, wenn er dem Oi. ankündigt: »Dieser Tag wird dich zeugen und vernichten« (Soph. *Oid. T.* 438). Die Suche nach dem Mörder des Laios wird für Oi. zur Suche nach seiner eigenen Identität. Mit zwingender Konsequenz führt die Handlung zur Entdeckung der Vergangenheit: Beginnt Oi. die Nachforschung als ein vermeintlich Fremder, der in Theben in höchstem Ansehen steht (Soph. *Oid. T.* 1–150), so konfrontiert ihn Teiresias im ersten Epeisodion (Soph. *Oid. T.* 216–462) mit der Behauptung: »Der Mörder, den du suchst, bist du selbst« (Soph. *Oid. T.* 362). Diese ihm unbegreifliche Behauptung beantwortet Oi. mit einer Theorie der Verschwörung, wonach Kreon und Teiresias ihn als König zu stürzen versuchen. Im zweiten Epeisodion (Soph. *Oid. T.* 512–862) berichtet Iokaste, um Oi. zu entlasten, von dem alten Orakel an Laios, er werde durch seinen Sohn sterben, und von seiner Ermordung an einem Dreiweg. Die Erwähnung des Tatorts bewegt Oi. dazu, von seiner vermeintlichen Herkunft, von der nachhaltigen Verunsicherung über seine Eltern (Soph. *Oid. T.* 780, 786) und von seinem Gang nach Delphi zu erzählen, der zum Mord am Dreiweg führt. Alle Umstände sprechen dafür, daß Laios ermordet hat, doch hält sich Oi. an die falsche Auskunft, Laios sei von mehreren Räubern erschlagen worden. Das dritte Epeisodion (Soph. *Oid. T.* 911–1085) bringt mit der Nachricht vom Tod des korinthischen Königs

Polybos (Oi.' vermeintlichen Vaters) eine scheinbare Beruhigung; doch dann erfährt Oi. auf sein Nachfragen hin, daß er nicht der leibliche Sohn von Polybos und Merope sei, sondern dem korinthischen Boten von einem thebanischen Hirten aus dem Haus des Laios übergeben worden sei. Iokaste beschwört Oi., nicht weiter zu fragen; Oi. verweigert dies und bezeichnet sich als »Sohn des Glücks« (Soph. *Oid. T.* 1080). Erst das Verhör des alten thebanischen Hirten und Laiosbegleiters (im vierten Epeisodion, Soph. *Oid. T.* 1110–1185) führt Oi. zu der Einsicht: »Iou, iou. Das Ganze wäre wohl klar heraus« (Soph. *Oid. T.* 1182). Der Schluß (Soph. *Oid. T.* 1123–1530) faßt die unerbittlichen Konsequenzen zusammen: Der Suchende wird zum Gesuchten, Iokaste erhängt sich, Oi. blendet sich und verläßt die Stadt.

Im Alter schreibt Sophokles den Mythos mit *Oidipus auf Kolonos* (*Oid. K.*) fort: Gegen den Widerstand der Einwohner von Kolonos wird Oi., der in ihren heiligen Hain eindringt, vom Herrscher des Landes, Theseus, aufgenommen (Soph. *Oid. K.* 1–719). Kreon und Polyneikes versuchen vergeblich, Oi. für ihre Zwecke zurückzugewinnen (Soph. *Oid. K.* 720–1446). Begleitet von Theseus, geht Oi. seinem Tod und seiner Verklärung entgegen (Soph. *Oid. K.* 1447–1779); das Stück beschreibt so die Wiederaufrichtung des zutiefst Gestürzten [24].

Aristoteles erklärt in seiner *Poetik* (zw. 340–320 v. Chr.) *Oid. T.* zur idealen Tragödie: Die einsträngige, durchgehend auf den Protagonisten ausgerichtete Handlung sei so angelegt, daß die Wendung ins Unglück (Peripetie) und zur Selbsterkenntnis (Anagnorisis) zugleich erfolge, wenn nämlich der Bote aus Korinth seinen Bericht vorträgt. Oi. habe sein Unglück zwar nicht verdient, aber durch einen »Fehler« herbeigeführt. Er vertrete den Typus des »mittleren Helden«, der im Zuschauer die beiden tragischen Affekte erregt, die schließlich gereinigt werden sollen (vgl. Kap. 6; 11; 13; 14). Als Klassiker der Tragödie erscheint *Oid. T.* bereits bei Pseudo-Longinos (33,5; 23,3; 15,7; wohl 1. Jh. n. Chr.).

Seneca verschiebt in seiner Tragödie *Oedipus* den Akzent von der tragischen Analysis auf Terror, Schrecken und Hilflosigkeit. Tritt Oi. bei Sophokles selbstgewiß, überlegen und energisch auf, so erscheint er bei Seneca bereits am Beginn der Handlung in ständiger Furcht vor der Erfüllung des *fatum* (Sen. *Oed.* 1–109). Seine noch verborgenen Verbrechen werden in kosmischen Bildern vergegenwärtigt. Nachdem Creon das Delphische Orakel überbracht hat, sucht Tiresias göttliche Hilfe zur Identifizierung des Laiusmörders (Sen. *Oed.* 206–402). Da die Eingeweideschau ergebnislos bleibt, wird der Tote selbst beschworen (Sen. *Oed.* 509–708). Auf die von Creon übermittelte Anklage reagiert Oi. mit dem Befehl

Verhaftung. Oi. kehrt (Sen. *Oed.* 764–881) in seinen Gedanken zum Dreiweg zurück und wehrt im Gespräch mit Iocasta die aufsteigende Furcht ab. Er vertraut dem Bericht des Boten aus Korinth, der allerdings die Suche nach dem Hirten veranlaßt, der Oi. als Kind überbracht hat. Der letzte Akt (Sen. *Oed.* 915–1061) führt zur Blendung und zum Selbstmord der Iocasta. Oi. verläßt als Retter die Stadt, von der er die Seuche abwendet. Seneca verändert gegenüber Sophokles insbes. die Konzeption des Schicksals: Die Personen werden von einem grausamen *fatum* bestimmt, das unabwendbar ist und tiefes Leiden hervorruft. Die melodramatische Erscheinung des toten Vaters wird zu einem beliebten Motiv der Rezeption.

B. Rezeption

B.1. Literatur

In Byzanz überlebt der sophokleische *Oid. T.* durch die Verwendung im Schulunterricht. Er gehört zum byzantinischen Trias, die je drei Stücke der drei wichtigsten griech. Tragiker umfaßt. Der älteste Codex geht auf 950 (Florenz, Laurentiana) zurück, im 13. bis 15. Jh. lassen sich über 200 Codices nachweisen. In Westeuropa bleibt der Stoff durch die lat. Überlieferung lebendig.

Eine partielle Rezeption, die sich auf Aussetzung, Inzest, Selbstbestrafung und Reinigung konzentriert, zeigt die Gregoriuslegende, die mit dem Gregorius Hartmanns von Aue (um 1190 [18; 12]) und Th. Manns *Der Erwählte* (1951) herausragende Bearbeitungen erfährt.

Das Epos *Thebais* des Statius (um 90 n. Chr.), in dem Oi. im Hades auftritt und seine Geschichte erzählt (Stat. *Theb.* 1,46–87), sorgt für eine produktive Rezeption im *Roman de Thèbes* (ca. 1150), in Boccaccios *De claris mulieribus* (um 1360), in *Le livre de la cité des dames* von Christine de Pizan (1405), in *Die unglücklichste Königin Jocasta* von H. Sachs (1550) oder schließlich in T. Tassos *Il Re Torrismondo* (1587).

Seit der Wiederentdeckung der aristotelischen *Poetik* (lat. Erstausgabe 1498) gilt der sophokleische *Oid. T.* (Erstdruck 1502, Venedig bei Aldus Manutius) als Muster der nzl. Tragödientheorie, weshalb das Stück bald ins Lateinische und die europäischen Nationalsprachen übersetzt wird. In der produktiven Rezeption kommt es zu Überschneidungen mit Motiven Senecas (Erstdruck 1484), dem bis ins 18. Jh. ebenfalls herausragende Geltung zukommt. Der *Oid. T.* aber wird zur klassischen Tragödie *par excellence*. Dies verdeutlicht die hohe Zahl der Übersetzungen, Kommentare, Nachahmungen und Bezugnahmen [16]. V.a. Frankreich wird zu einer Hochburg der Oi.rezeption. In seinem *Ceïpe* (1659) durchbricht P. Corneille

die einsträngige Dramenhandlung: Mit der neu eingeführten Liebesbeziehung zwischen Dircé und Thésée verschärft er den politischen Konflikt. Dircé, die Tochter des Laius und Schwester des Oi., beansprucht die Herrschaft über Theben, wobei sie sich, politisch geschickt, mit dem mächtigen Herrscher Athens verbündet. Nach seiner Selbstentlarung weist Oi. alle Verantwortung zurück, tritt ab und blendet sich in Verachtung der Götter. Corneille entfaltet aus der Perspektive höfischer Rationalität ein politisches Konfliktfeld divergierender Interessen und Machtansprüche. Die Rekonstruktion der Vergangenheit, die im Zentrum der sophokleischen Darstellung steht, verliert an Gewicht. Stattdessen wird auf das *fatum* Senecas rekuriert: Oi. erleidet unschuldig ein blindes Schicksal (*aveugle sort*, v. 1518), dessen Folgen er in stoischer Ergebenheit trägt. Entsprechend treten auch der Chor und die rituellen bzw. religiösen Elemente (Delphi, Teiresias, Orakel, Götter) deutlich zurück.

Diese Tendenz verstärken N. Lee und J. Dryden (*Oedipus*, 1679); die Nebenhandlungen und die Zahl der Toten werden erheblich erweitert. Auch Voltaire (*Œdipe*, 1718) fügt eine den Akzent verschiebende Nebenhandlung ein: Er verbindet Jokaste mit dem neu eingeführten Philoctète in einer alten, unerfüllten Liebe und entschärft so das Inzestverhältnis von Mutter und Sohn, das kinderlos bleibt. Im Sinne der Aufklärung wird die Priester- und Schicksalskritik pointiert: Oi. rechnet seine Verbrechen den erbarmungslosen Göttern bzw. einem neidischen Schicksal zu. Auf die Transformationen Corneilles und Voltaires greifen wiederum zahlreiche Autoren wie M. de Folard (*Œdipe*, 1722), A. Houdar de La Motte (*Œdipe*, 1730), J. J. Bodmer (*Œdipus*, 1761) und L.-L.F. de Lauraguais (*Jocaste*, 1781) zurück.

Wirken die Stücke von Sophokles (*König Oidipus*) und Seneca (*Oedipus*) bis ins 18. Jh. als kanonische Vorbilder für die literarische Rezeption des Stoffs, verliert Senecas Version im Zuge der Aufklärung ihre beherrschende Stellung. Sie gerät unter den Rhetorikverdacht (Schwulst/*phébus*), auch wenn G.E. Lessing sie zu verteidigen sucht [1; 28]. Der sophokleische *Oid.T.* wird zum Zentrum poetologischer Diskurse: F. Schiller bezeichnet das Darstellungsverfahren als »tragische Analysis« (Brief an Goethe vom 2.10.1797) und nimmt Motive dem Mythos in seiner *Braut von Messina* (1802) auf. F. Hölderlin trifft mit seiner Übersetzung *Oedipus der Tyrann* (1804) wie mit seinem poetologischen Kommentar bei den Zeitgenossen nur auf Unverständnis, wird allerdings im 20. Jh. viel gespielt und von H. Müller bearbeitet (*Œdipus Tyrann*, 1967).

Eine starke Aufwertung erfährt der sophokleische *Oidipus auf Kolonos*. Philosophen und Literaten wie G.W.F. Hegel, Hölderlin, die Brüder F. und A.W.

Schlegel, K.W.F. Solger und J.W. von Goethe zeigen sich dem versöhnlichen Ende des Stücks interessiert, wobei Goethe in seiner *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827) ein besonders eindringliches Resümee zieht: Es existiere »wohl keine höhere Katharsis als der *Œdipus Kolonos*, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters, durch immerfort über-eilte Tatausübung den ewig unerforschlichen, unbegreiflich folgerechten Gewalten in die Hände rennt, sich selbst und die Seinigen in das tiefste, unvorstellbarste Elend stürzt und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und Verwandten der Götter, als ein segnender Schutzgeist eines Landes eines eignen Opferdienstes wert, erhoben wird«.

Derart hervorgehoben, zieht der Mythos auch Satiren und Parodien auf sich. H. von Kleist entwirft in seinem Stück *Der zerbrochene Krug* (1808) eine Umkehrung des Untersuchungsverfahrens: Aus dem Enthüllungsdrama wird eine Selbstverhüllungskomödie. Wohl wissend um seine Schuld, setzt der Dorfrichter Adam bei der Ermittlung alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel ein, um die bedrohliche Entdeckung von sich abzuwenden, während der Gerichtsrat Walter ihm wirksam entgegenarbeitet. Unter dem Titel *Oedipus Tyrannus, or Swellfoot the Tyrant* (1820) entwirft P.B. Shelley eine politische Satire auf Georg IV., während A. von Platen in seinem Stück *Der romantische Œdipus* (1828) die sophokleische Vorlage zur Polemik gegen die romantische Auflösung der klassischen Formenwelt nutzt. Er läßt den »Hyperromantiker« Immermann einen *Oidipus* dichten: Aus der griech. Tragödie wird ein »Vorzeitsfamilienmordgemälde«, dem die zahlreichen Nebenfiguren, die häufigen Wechsel der Dekorationen und Effekte, die Einbeziehung komischer Elemente, die Illusionsbrüche, Anachronismen und schließlich der holprige Versbau und Floskelschwall kritisiert werden. Durch H. Heines Replik in den *Bädern von Lucca* (1830) entsteht eine polemische Kontroverse. Wie die Bearbeitungen von Solger (*König Œdipus*, 1808), A. Klingemann (*Oedipus und Jokasta*, 1820), G.B. Niccolini (*Edipo*, 1823), F. Martínez de la Rosa (*Edipo*, 1829) und G. Prellwitz (*Oedipus, oder Das Rätsel des Lebens*, 1898) zeigen, bricht die Auseinandersetzung mit dem tragischen Stoff nicht ab. Während Klingemann und Martínez sich an den Handlungskonstellationen frz. Vorbilder (Voltaire bzw. de Lauraguais) orientieren, verändern Niccolini und Prellwitz den Charakter des Protagonisten. Niccolini verwandelt den strahlenden Retter Thebens in einen finsternen Tyrannen, der schließlich vom Blitz erschlagen wird. Bei Prellwitz vollzieht Oi. die Ehe mit Jokaste in dem Wissen, Laios getötet zu haben.

Gegen Ende des 19. Jh. zeigt sich, offenbar als Reaktion auf die zeitgenössischen Darstellungen der Bildenden Kunst, ein deutlich gesteigertes Interesse der Figur der Sphinx. So bezieht sich K. Kavafis explizit auf G. Moreaus Bild (*Œdipe et le Sphinx*, 1864, s. auch unten Abb. 2). Sein Gedicht *Œdipus* (1896) beschreibt einen freudlosen Sieg des Helden, der bereits ahnt, daß ihm die Sphinx in seinem weiteren Leben mit weit komplizierteren und schwierigeren Rätseln auflauern werde, die keine Lösung mehr kennen. Ebenfalls im Zeichen der wiederentdeckten Sphinx entstehen O. Wildes Gedicht *The Sphinx* (1894) und Novelle *The Sphinx without a Secret* (1891), die die Begegnung von Oi. und der Sphinx in das Paris des *Fin de siècle* verlegt und parodiert. C. Pavese's Erzählung *La strada* (1947) stellt Oi. als Intellektuellen vor, der die Unvermeidlichkeit seines Schicksals (*destino*) reflektiert: »Was ist Œdipus noch, was sind wir alle zusammen, wenn selbst die geheimste Lust deines Blutes schon existiert hat und alles gesagt war, noch bevor du zur Welt kamst?« I. Bachmanns *Das Lächeln der Sphinx* (1949) verwandelt die myth. Befragung in einen zivilisationskritischen Diskurs. Das Rätselmotiv findet auch zahlreiche lyrische Bearbeitungen, so z. B. bei A. MacLeish, *What Riddle Asked the Sphinx* (1952), E. Sitwell, *The Road to Thebes: Three Poems on a Theme* (1953), J. Merrill, *Who Guessed Amiss the Riddle of the Sphinx* (1959) und R. Jarrell, *Sphinx's Riddle to Oedipus* (1960).

Angeregt durch J. Péladans *Œdipe et le Sphinx* (1903) gestaltet H. von Hofmannsthal die Tragödie *Œdipus und die Sphinx* (1906) in drei Aufzügen: Als Oi. erfährt, daß er nicht der Sohn des Polybos und der Merope ist, erschlägt er, außer sich vor Zorn, den Zuträger des Zweifels: »Allein in mir war etwas, / Das wollte sich nicht geben, bis ich nicht / Gekommen wäre auf den Grund des Dinges« (1. Aufzug). Von dieser Schlüsselszene führt das Stück über den Vatermord und die Besiegung der Sphinx zur ekstatischen Begegnung mit Jokaste. Das Stück veranschaulicht die unmittelbare Wirkung der psychoanalytischen Deutung des Mythos (s. u. B.6.1.) auf die moderne Kunst. Die von Freud reflektierten Sexualstrebungen wie das kindliche Verlangen nach Vatermord und Inzest werden in Hofmannsthal's Version symptomatisch dargestellt; die myth. Welt wird zur Projektionsfläche des psychischen Geschehens. Die Tragödie bildet den Auftakt zu einer unvollendet gebliebenen Trilogie.

A. Gide rückt mit seinem *Œdipe* (1930), einem Drama in drei Akten, vom hohen tragischen Pathos ab. Nicht Furcht und Mitleid sollen im Zuschauer erzeugt werden, sondern eine reflektierte, durch kräftige Anachronismen und drastische Komik erzeugte Distanz: Teiresias erscheint als verlogener Mönch, Eteokles schreibt Betrachtungen über den »Welt-

schmerz« und tauscht mit Polyneikes geheime Inzestwünsche (bezogen auf die Schwestern) aus, während Jokaste die inzestuöse Beziehung zu ihrem Gatten und Sohn gern im Geheimen fortgesetzt hätte. Oi. allein wird heroisiert: Nach der Erkenntnis seiner Tat blendet er sich in verzweifelter Mut, um seine Freiheit und Unabhängigkeit zu wahren.

Nachdem J. Cocteau den Oi.stoff bereits als Opernlibretto für I. Strawinsky bearbeitet hat, greift er in *La machine infernale* (1934), einem Drama in vier Akten, den Mythos auf, um ihn ebenfalls parodistisch brechen und tragikomisch präsentieren: Der erste Akt rekuriert auf Senecas Motiv der Erscheinung des ermordeten Laios, der Jokaste vergeblich zu warnen versucht. Nach dem unheroischen Sieg des Oi. über die Sphinx, die ihm ihr Rätsel verrät, treffen sich Sohn und Mutter in der Hochzeitsnacht, in der beide ihren Angstträumen nachgehen: Oi. der Unrühmlichkeit seines Siegs, Jokaste dem vermeintlichen Kindermord, der sie nicht losläßt. Die Katastrophe am Schluß folgt den sophokleischen Vorgaben. Der Handlungszusammenhang, den das Stück entfaltet, wird im Prolog pessimistisch als unentrinnbare »Höllmaschine« gedeutet.

Eine konsequente Entheroisierung und Entmythologisierung des Stoffs unternimmt T.S. Eliot in seinem dreiaktigen Versdrama *The Elder Statesman* (1959). Lord Claverton, ein angesehener Staatsmann, tritt zurück und gerät in eine Altersdepression: »No, I've not the slightest longing for the life I've left / Only fear of the emptiness before me« (1. Akt). Die Schuld des Oi. wird auf ein mittleres Maß von Fehlern und fehlerhaften Korrekturen der Fehler reduziert. Der Protagonist ruft sie sich in Erinnerung, um schließlich zur Einsicht finden: »I've been freed from the self that pretends to be someone; / And in becoming no one, I begin to live. / It is worth while dying, to find out what life is« (3. Akt).

Auch sonst erfährt der Stoff in der Nachkriegsliteratur eine intensive Rezeption, z. B. in den Gedichten von W. Empson, *Four Legs, Three Legs, Two Legs* (1949), E. Muir, *Oedipus* (1949), S. Kunitz, *The Approach to Thebes* (1958), J.L. Borges, *Edipo y el enigma* (1968), M. Ruckeyser, *Myth* (1973) und K.M. Rarisch, *Œdipus* (1990); oder in den Stücken von A. Moravia, *Il Dio Kurt* (1948), von H. Fichte, *Œdipus auf Håknäss* (1961/62), von O. Rotimi, der in *The Gods Are not to Blame* (1974) den Stoff in den mythol. und lebensweltlichen Kontext Nigerias übersetzt, von S. Spender, *Oedipus at Colonos* (1983), W. Schlierf, *Œdipus lebt* (2002), und A. Schmitz, *Schwellfüßeinlagen. Eine Œdipus-Komödie, so frei wie möglich nach Sophokles* (2006). Zudem entstehen auch zahlreiche Erzählungen und Romane, etwa von A. Robbe-Grillet, *Les gommages* (1953), F. Fühmann, *König Œdipus* (1966), Th. Pyn-

chon, *The Crying of Lot 49* (1967), H. Cixous, *Le nom d'Œdipe: chant du corps interdit* (1978), H. Mulisch, *Oidipus Oidipus* (1972), E. Bond, *Saved* (1982) und H. Bau-chau, *Œdipe sur la route* (1990).

Besteht die entscheidende Voraussetzung der myth. Überlieferung darin, daß Oi. handelt, ohne die Furchtbarkeit seiner Handlungen zu erkennen, so kommt es in der Nachfolge Freuds auch ■■ Versuchen, genau diese Prämisse außer Kraft zu setzen. Unter dem programmatischen Titel *Berichtigungen alter Mythen* entwickelt B. Brecht (posthum 1954) die Version eines Oi., der durchaus ahnt, was ■■ tut, es aber verdrängt, um schließlich von dem Verdrängten in furchtbarer Weise eingeholt zu werden. F. Dürrenmatt potenziert diesen Ansatz in seiner Erzählung *Sterben der Pythia* (1976): Oi. ahnt nicht nur, was er tut, sondern handelt in vollem Bewußtsein, ■■ daß sich die Tragödie der Unwissenheit in ein modernes Drama des Wissens verkehrt [6].

B.2. Musik und Tanz

Am 3. März 1585 fährt der sophokleische *Oid. T.* als erste griech. Tragödie der Nz. eine musikalische Wiederaufführung, die glanzvoll ausfällt: O. Giustini übersetzt den Text ins Italienische, die Chöre werden von A. Gabrieli vertont, und mit der Inszenierung wird das von A. Palladio errichtete Teatro Olimpico in Vicenza eröffnet. Diese Aufführung eröffnet eine dichte, bis in die Gegenwart reichende Auseinandersetzung. Kein anderer griech. Mythos findet eine vergleichbar intensive musikalische Rezeption. Das Interesse an *Oid. T.* nimmt seit der Aufführung in Vicenza stetig ■■ und erreicht im 20. Jh. einen deutlichen Höhepunkt. Der zunächst wenig beachtete *Oid. K.* erfährt seit dem Ende des 18. Jh. starkes Interesse, während Senecas Stück – ganz im Gegensatz zu seinem Nachleben in der Literatur – in der Musik wenig Beachtung findet. Die Bearbeitungen nutzen ein weites Ausdrucksspektrum: Die Form des Balletts ist schon früh nachweisbar (J.B. Lully, 1659), findet aber erst in neuerer Zeit verstärktes Interesse. Als Beispiele sind zu nennen: M. Graham, *Night Journey* (1947); E. Hawkins, *The Strangler* (1948); D. Lichine, *La rencontre, ■■ Œdipe et le Sphinx* (1948); B. Maderna, *Œdipe roi* (1970); M. Sparemblek, *Oedipus Rex* (1978).

Bes. beliebt erscheint die Vertonung als Bühnenmusik, wie H. Purcell ■■ *Dryden/Lee* (1692); É.N. Méhul ■■ *Oid. T.* (1804); J. Kozłowski zu V. Ozerov (1804); G. Rossini ■■ *Oid. K.* (vor 1817); F. Mendelssohn zu *Oid. K.* (1845); J.K. Paine zu *Oid. T.* (1881); C.V. Stanford zu *Oid. T.* (1887); H. Rosenberg zu *Oid. T.* (1926) und zu *Oid. K.* (1945); G. Antheil zu *Oid. T.* (1928); W. Burkhard zu *Oid. T.* (1944); A. Honnegger zu *Oid. T.* (1948); G. Amy zu *Oid. T.* und

Oid. K. (1961–1962); Th. Antoniou zu *Oid. K.* (1975); E. Sollima ■■ *Oid. K.* (1975); S. Matthus zu *Oid. T.* und *Oid. K.* (1980).

Einen zweiten Hauptstrang der musikalischen Rezeption bilden die Opern, die entweder direkt auf die Dramen von Sophokles oder auf Bearbeitungen der europ. Rezeption des Stoffes zurückgehen, so P. Torri, *Edipo* (1729); T.A. Arne, *Ōdipus, King of Thebes* (1740); M.A. Désaugiers, *Le petit Œdipe, ou, Agenor et Zulma* (1779); A. Sacchini, *Œdipe à Colone* (1786, mit melodischen Gesangspartien, pathetischen Deklamationen und versöhnlichem Schluß ein herausragender europ. Publikumserfolg); N.J. Le Froid de Méreaux, *Œdipe à Thèbes ■■ Œdipe et Jocaste* (1791); N. Zingarelli, *Edipo a Colono* (1802); M. Mussorgskij, *Edip v Afinah* [Oi. in Athen] (um 1858–1860, unabgeschlossen); K. Kovarovic, *Edip král* (1894); H. Rüter, *König Ōdipus* (1899); J.K. Paine, *Oedipus tyrannos* (1908); R. Leoncavallo, *Edipo Re* (1912); F. Weingartner, *Oedipus Rex* (1914), I. Strawinsky, *Oedipus Rex* (1928, nach Coc-teaus Vorlage archaisierend ins Lateinische über-setzt; stark ritualisiert, klassizistisch monumental); G. Enescu, *Œdipe* (1936, den gesamten Oi.stoff episch umfassend, »spätromantisch« vertont); M. Thiriet, *La précaution inutile, ou, Œdipe-roi* 1941; H. Partch, *Oedipus* (1951); C. Orff, *Ōdipus, der Tyrann* (1959; experimentiert mit verschiedenen Möglichkeiten des ameli-schen und melisierten Sprechens, der Rhythmisierung und der Abstufung vom Cantando zum Gesang); H. Eder, *Ōdipus* (1960); J. Zimmer, *Král' Oidipus* (1967); R. Travis, *The Passion of Oedipus* (1965); J. Soler, *Edipo y Yocasta* (1972); W. Rihm, *Ōdipus* (1987; ersetzt den linearen Erzählverlauf durch eine anspruchsvolle Montage von Hölderlins Übersetzung, H. Müllers *Ōdipuskommentar* und F. Nietzsches *Oedipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst*); R.-J. Saferstein, *Oedipus for Kids* (2006).

Lieder, Chöre und Kantaten kommen seit der Romantik auf, vgl. F. Schubert, *Antigone und Ōdipus* (1817); L.T. Gouvy, *Ōdipus auf Kolonos* (1882); C. Beck, *Der Tod des Oedipus* (1928); The Doors, *The End* (1969). Es entstehen zudem musikalische Prologe, Präludien, Ouvertüren, ■■ von M. von Schillings zu *Oid. T.* (1900); von I. Pizzetti zu *Oid. T.* (1903) und *Oid. K.* (1936); von G. Bantock zu *Oid. K.* (1911); von F. Martin zu *Oid. T.* (1923) und zu *Oid. K.* (1924); von T. Procaccini ■■ *Senecas Ōdipus* (1974). Erfolgreich ist L. Breuers/B. Telsons Musical *The Gospel at Colonus* (1983; in eine »black church« Amerikas transponiert, ■■ einem christl. Mysterienspiel ■■ Leben, Sünde, Tod und Auferstehung umgearbeitet). Ein humoristi-sches Oratorium bietet P. Schickele unter dem Pseudonym P.D.Q. Bach mit *Oedipus Tex and Other Choral Calamities* (1990).

B.3. Bildende Kunst

Lag der Schwerpunkt der ant. Darstellungen auf der Begegnung von Oi. und der Sphinx, so erweitert sich das Themenspektrum in der nzl. und modernen Kunst: Aussetzung und Rettung des Kindes werden u. a. von S. Rosa in der Radierung *Edipo appeso ritrovato da Forba* (1663), von F. Lecomtes in einer Oi.skulptur (1771, Paris, Louvre) und von F. Nenci auf dem Gemälde *Edipo sciolto dai lacci da un pastore* (1817, Florenz, Galleria dell'arte moderna) dargestellt. Die Begegnung mit der Sphinx wird im 19. Jh. zu einem beliebten Sujet, um nunmehr den »Kampf der Geschlechter« zu verhandeln: J.-A.-D. Ingres übernimmt aus der ant. Vasenmalerei die Positionierung des Paares (1808, Paris, Louvre; 1864, Baltimore) mit erhöhter Sphinx und die Attribute des reisenden Oi. (Speere, Hut, Mantel). In der Konfrontation beider Gesprächspartner erhalten die Brüste der Sphinx eine markante Betonung: Sie liegen genau auf der Augenhöhe des Oi. und verleihen der Begegnung eine sexuelle Dimension. In seiner Replik auf Ingres steigert G. Moreau (1864, Paris, Musée Gustave Moreau; 1884, New York, Metropolitan Museum of Art) die Geschlechterspannung: Er erzeugt eine unmittelbar physische Nähe zwischen Oi. und der Sphinx, die sich im Sprung ■■ ihm festkrallt, allein der bannende Blick verleiht dem jugendlichen Helden hier noch eine gewisse Überlegenheit (vgl. Abb. 2).

F. von Stuck löst die Distanz vollständig auf. In seinem Bild *Der Kuß der Sphinx* (1895, Budapest, Museum der Bildenden Künste) greift er auf H. Heines Anregung zurück, Oi. und die Sphinx in einem tödlichen Kuß zu verbinden: Heine hatte in dem Einleitungsgedicht ■■■■ *Buch der Lieder* (Vorrede zur 3. Aufl., 1839, vv. 35–40) Betrachter und Sphinx in einen desaströsen Liebesrausch versetzt: »Sie [sc. die Sphinx] trank meiner Küsse lodernde Glut/Mit Dürsten und mit Lechzen./Sie trank mir fast den Odem aus –/Und endlich, wollusttheischend,/Umschlang sie mich, meinen armen Leib/Mit den Löwentatzen zerfleischend.« Von Stuck verkehrt das überlieferte Kräfteverhältnis: Oi. wird zum rauschhaft hingebenen, willenlosen Opfer der Sphinx. Auf die Gleichsetzung von Sphinx und Femme fatale rekurriert S. Dalí, wenn ■■ Shirley Temple ironisch als männerverzehrende Löwin des beginnenden Kinozeitalters porträtiert (*Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo*, 1939, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen). In seinem Gemälde *Edipo e la Sfinge* (1968, Privatbesitz) entsexualisiert G. de Chirico das Verhältnis. Oi. erscheint wieder als Denker, melancholisch in sich vertieft. F. Bacon kehrt ebenfalls zu Ingres' Vorgaben zurück (*Oedipus and the Sphinx after Ingres*, 1983, Kalifornien, Privatsammlung).



Abb. 2: Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, Öl auf Leinwand, 1864. New York, Metropolitan Museum of Art.

Auch die weiteren Stationen des Oi. werden, wenn auch weniger häufig, bildnerisch umgesetzt: Zusammen mit Iokaste erscheint Oi. bei der Hochzeit auf einem Bildteppich (um 1510, Brüssel, Sammlung Dario Boccarda) oder, surrealistisch verfremdet, auf einem Gemälde von M. Ernst (*Oedipus Rex*, 1922, Paris, Privatsammlung). Die Blendung des Oi. findet sich auf ma. Handschriften. Auf dem Weg nach Kolonos erscheinen Oi. und Antigone etwa auf Gemälden von J. Leroy (1795, Bagnères-de-Bigorre, Musée Salles), von G. Rouget (1814, Rouen, Musée des Beaux-Arts) oder in einer Bronzegruppe von G. Marcks (1960,

Bremen, Gerhard-Marcks-Haus). Die Aufnahme in Athen zeichnet A. J. Carstens (*Ödipus bei Theseus*, 1796, Weimar, Kunstsammlungen); die Verfluchung des Polyneikes behandeln u. a. J. H. Füssli (1776–1778, Washington D.C., National Gallery; vgl. auch Stockholm, Nationalmuseum; London, British Museum) und J. A. Pajou d.J. (1804, Poitiers, Musée des Beaux-Arts). Als Zyklus erscheint die Geschichte des Oi. bereits auf einem spätantiken Fresko aus Hermupolis (Kairo, Ägyptisches Museum) und in III. Codices wie *Les Livres des histoires du commencement du monde* (1350–1360, London, British Museum).

B.4. Film

Nach T. Guthries *Oedipus Rex* (1956) bietet P. P. Pasolini mit *Edipo* (1967) die wohl bekannteste Verfilmung des Stoffs. Die Handlung folgt in einprägsamen, oft lange verweilenden Bildern der sophokleischen Vorlage. Ohne auf den ant. Text IIII rekurren, führt sie IIII der Aussetzung des Oi. bis zur Blendung. Anfang und Ende des Films lenken, von scharfen Schnitten begrenzt, den Blick auf die Moderne, die Pasolini in aufklärerisch-polemischer Absicht mit dem Mythos konfrontiert: Das »Schicksal« wird zum Gegenstand der Kritik und des Protestes. Die folgenden Bearbeitungen setzen unterschiedliche Akzente: P. Savilles *Oedipus the King* (1968) konzentriert sich auf den Text des Sophokles, der in einem ant. Theater inszeniert wird; A. F. Reboiro stellt den Tanz (des kubanischen Nationalballetts) ins Zentrum seines *Edipo Rey* (1972). L. Mulvey und P. Wollen bieten mit *Riddles of the Sphinx* (1977) eine avantgardistisch-feministische Studie; D. Taylor macht *Oedipus the King* (1984) zum Fernsehfilm. Als Komödie erscheint der Stoff bei W. Allen, *Oedipus Wrecks* (1989), so auch in Partien aus *Mighty Aphrodite* (1995). Lorient erzählt in *Ödipussi* (1988) die Geschichte eines 56jährigen Muttersöhnchens. Die Möglichkeiten des Trickfilms nutzt J. Wishnow in seinem *Oedipus* (2004).

B.5. Philosophie und Literaturtheorie

Die Weisheit des Oi. ist in der Frühen Nz. sprichwörtlich (vgl. Erasmus von Rotterdam, *Collectanea* IIII dem Jahr 1500, Nr. 233) [5]. Rückt das Motiv des Vtermords aus dem Blick, erscheint der Rätsellöser als moralisch integerer »vir callidus et prudens IIII bellicosus« (»schlauer und kluger und kriegerischer Mann«; N. Comes, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, 1567, *De sphinge*). Defizienzen markiert die Interpretatio christiana, die Oi. zum sündigen Repräsentanten des heidnischen Zeitalters macht, dem der Versöhnungswille Gottes und die Vergebung der Sünden nicht bekannt war (»nihil scit de remissione peccato-

rum«; »er weiß nichts von der Vergebung der Sünden«, Ph. Melancthon, *Loci theologici*, 1543 ff., *Tertia aetas*, *De Deo*, Corpus Reformatorum 21,608). Auch die nzl. Philosophie ist fasziniert von dem Rätsellöser. In der Lesart des Mythos, die F. Bacon vorschlägt (*De sapientia veterum*, 1609, 28), erscheint die Gestalt der Sphinx als Wissenschaft in ihrem Bezug zur Praxis, Oi. als Allegorie des wahren, urteilsfähigen Wissenschaftlers. Er wird als ein die Natur des Menschen erforschender und so zur Herrschaft über andere befähigter Gesellschaftsphilosoph vorgestellt, dessen Tätigkeit zur Entdämonisierung des Wirklichen führt. Als Prototyp des Enthüllers von verborgenem Wissen nimmt der Jesuit A. Kircher den Namen des Oi. für seine Beschäftigung mit der Kultur Ägyptens und orientalischen Geheimlehren in Anspruch (*Oedipus Aegyptiacus*, 1652–1664).

Seit dem 18. Jh. schreitet nicht nur die philologische Erklärung und Erläuterung der sophokleischen Oidramen voran (durch J. Burton, B. Heath oder R. F. P. Brunck). Für die Philosophen im Umkreis des Deutschen Idealismus ist die attische Tragödie zur höchsten künstlerischen Form geworden, mit der sich das Denken in allen wesentlichen Hinsichten auseinanderzusetzen hat. Es sind die sophokleischen Fassungen des Oi.- wie des Antigone-Mythos, die in das Zentrum philosophischen Denkens rücken. »Schicksal«, »Schuld« und »Tragik« stellen zentrale Interpretationskategorien dar. Diese Kategorien müssen nicht nur wie »Schuld« und »Schicksal« neu vermittelt, sondern in ganz neuer Weise etabliert werden. Vor dem Hintergrund der Unterscheidung von Natur- und Sittengesetz kann bereits I. Kant programmatisch festhalten, daß IIII kein vorgegebenes Schicksal gebe: »non datur fatum« (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781, A 280).

Gegen Idealisierungs- und Positivierungsversuche der ant. »ästhetischen«, d. h. auf das Schöne gerichteten, Tragödie durch F. Schlegel (*Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795–1797) weist F. Schiller, überzeugt vom historischen Fortschritt der sittlichen Kultur, unter dem Titel *Die höchste Harmonie (Xenien*, 1776) ironisch-sarkastisch auf die Schicksale von Oi. und Iokaste hin: »Oedipus reißt die Augen sich aus, Jokasta erkennt sich./Beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst.«

Gleichwohl bestimmen F. W. J. Schelling und G. W. F. Hegel die Sophokles-*Tragödien* – wenn auch in unterschiedlicher Weise – als Paradigmen sittlichen Verstehens und Begreifens. Der frühe Schelling will den Widerspruch, daß Oi. für ein Verbrechen bestraft wird, das das Schicksal über ihn verhängt hat, dialektisch auflösen. Der Held wird IIII im Kampf gegen das »Verhängnis« ohne wahre Schuld schuldig, aber die Tragödie läßt ihn zugleich die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen tragen; IIII kann IIII »durch den

Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit« beweisen und »noch mit einer Erklärung des freien Willens« untergehen. Schellings Oi. ist nicht mehr wie der Gottscheds ein Mensch wie du und ich, er gehört gleichsam einem »Titanengeschlecht« (*Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, 1795, 10. Brief) an. Der Titanismus der Freiheit verlangt die heroische Annahme von Schuld, die moralisch nicht zuzurechnen ist. Diese Schuldannahme verkörpert eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit, die als solche emphatische Bekräftigung menschlicher Freiheit sein will. Schellings Deutung vollzieht eine kulturelle Umwertung: Der ant. »Schicksalssohn« Oi. wird IIII modernen Titanen der Freiheit. Der *Oid. T.* läßt uns insofern, wie Schelling betont, nicht »zerrissen«, sondern – mit Aristoteles gesprochen – »gereinigt« zurück: Schelling bekräftigt IIII eine auf Versöhnung und Harmonie ausgerichtete Interpretationsperspektive (*Philosophie der Kunst*, 1802/03). Mit ihm setzt eine Heroisierung der tragischen Schuld ein, die sich über Hegel und Nietzsche bis in die Moderne entfaltet. Von Oi. inspiriert, begründet Schelling – noch unprogrammatisch – eine Philosophie des Tragischen, die sich in immer neuen Gestalten bis in die nachidealistische Zeit hinein fortsetzt [27].

Auch Hegel stimmt mit Schelling darin überein, daß das »blinde Schicksal [...] etwas Unbefriedigendes«, etwas »Begriffsloses« sei. Hegel deutet die Tragödie IIII Beispiel der *Antigone* als Kollision einseitiger sittlicher Mächte. In dem Streitgeschehen erweist sich die schicksalhafte Notwendigkeit letztlich als »ewige Gerechtigkeit« (vgl. *Antigone* B.4.1.). Was *Oid. T.* betrifft, IIII kollidieren für Hegel die Mächte des Bewusstseins und der Bewusstlosigkeit (dessen, was der Mensch unbewußt und willenlos vollbringt). Schon Schelling machte darauf aufmerksam, daß sich das Schicksal des Oi. ihm selbst unbewußt vollendet. Hegels Oi. »fällt [...] bewußtlos in diese gräßliche Tat. Es ist aber der, der das Rätsel der Sphinx gelöst hat: dieser hohe Wissende«. Durch den Fall des Oi. stellt sich für Hegel »als Nemesis ein Gleichgewicht« her (*Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, 1821–1830, 2.C.3.a.). A. W. Schlegel faßte die Dialektik der übermäßigen Weisheit anders: Oi.' Weisheit sei nur eine allgemeine, aber keine selbstbezügliche gewesen; der Wissendste ist zugleich der Unwissendste über sich selbst: Das eigene Leben bleibt ihm ein »unentwirrbares Rätsel« (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 1802–1803, Vorlesung über Sophokles). Wie später Nietzsche, IIII schaut auch Hegel die beiden Oidramen des Sophokles zusammen und kann IIII im Gesamtschicksal des Oi. eine »innere Aussöhnung« entdecken. Der *Oid. K.* gilt K. W. F. Solger als Darstellung »vollkommenster Versöhnung«, als Aufhebung des Zeitlichen durch das »Siegel der Ewigkeit« (*Vorrede* zur

Übersetzung *Des Sophokles Tragödien*, 1808), M. Carrière als »Versöhnungsgesang [...] durch den Schimmer der Verklärung« (*Ästhetik* 2, 8.C.3. über Sophokles). J. W. von Goethe analysiert den tragischen Konflikt der Oidramen, hierin charakteristisch für die alte Tragödie insgesamt, als »Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen«; in Oi. zeige sich die Schicksalsgewalt des Sollens (*Shakespeare und kein Ende*, 1815, Abschnitt 2). Dessen Ende auf Kolonos, gefaßt unter dem Begriff der Katharsis, gibt indes das Modell für die Verklärung des Faust ab.

Für F. Nietzsche ist der »unglückselige Oedipus« die »leidvollste Gestalt der griechischen Bühne« (*Die Geburt der Tragödie IIII dem Geiste der Musik*, 1872, Abschnitt 9). Mittels einer solchen Perspektivierung kann er ihn direkt mit dem aischyleischen Prometheus zusammenschließen. Wie alle Figuren der griech. Bühne ist auch der »edle Mensch« Oi. für den frühen Nietzsche eine Maske »jenes ursprünglichen Helden Dionysos« (Abschnitt 10). Trotz seiner Weisheit oder gerade wegen seines Übermaßes IIII Weisheit ist Oi. zu »Irrthum« und »Elend« bestimmt. Indem Nietzsche die Dialektik der übermäßigen Weisheit dergestalt entfaltet, »dass der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur IIII erfahren habe« (Abschnitt 9), entfaltet IIII ein Motiv, das Th. W. Adorno und M. Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (1944) für die Ausleuchtung der »Urgeschichte der Subjektivität« am Paradigma des homerischen »Odysseus« weiterentwickelt. Wie Hegel sieht auch Nietzsche die sophokleischen Oidramen als eine Einheit. In enger Entsprechung zur Deutung von Raphaels *Transfiguration* (Abschnitt 4) begreift er die Welt des Oi. auf Kolonos als »Verklärung« der vorangegangenen »Leidenswelt«. Wie Hegel, der gleichwohl vom christl. Baden »im Quell des ewigen Heils« Distanz halten will, berührt auch Nietzsche die Interpretatio christiana, wenn er in *Oid. K.* das »Siegeslied des Heiligen« vernimmt und die »überirdische Heiterkeit« akzentuiert, die »aus göttlicher Sphäre herniederkommt« (Abschnitt 9). Nietzsche versteht die Verklärung aber als »diesseitige« Versöhnung mit einem notwendig leidvollen Leben.

Den zeitgenössischen Klassizismus und die Versöhnungslogiken (»Versöhnung«, »Verklärung«, »Erlösung«) läßt F. Hölderlin hinter sich. Er radikalisiert das Inzestmotiv, IIII er die Tragödie *Oedipus Tyrannos* als ungeheuerliche »Paarung« von Gott und Mensch begreift. Im zornigen Wissenwollen des Oi. vereinen sich für ihn die göttliche »aorgischere« unbewußte Naturmacht und das Bewußtsein des Protagonisten in der Weise des Streitigen, die in »gränzenloses Scheiden« umschlagen muß. Oi. deutet – in einer Situation des geschichtlichen Umbruchs, wie Hölderlin betont – den

Orakelspruch des Ἄπολλων »unendlich«, nämlich als religiöse Forderung. Sich überhebend, wendet er ihn auf den Einzelfall, den Mord an Laios, und damit unwissend auf sich selbst an. Damit erzwingt er in Hölderlins Sicht die momentane Vereinigung mit dem Göttlichen, die durch »gränzenloses Scheiden sich reinigt«. Die Darstellung der Tragödie zielt auf ein Sich-Begreifen des »Ungeheuren« (griech. *deinón*), dessen Dialektik über den Idealismus hinausführt, den Hölderlin selbst mitbegründet hat. Die Tragödie des Oi. ist für Hölderlin die Tragödie eines Bewußtseins, das zornig alles wissen will, sich in diesem Wissen-Wollen selbst verliert und – konfrontiert mit der Wahrheit selbst – diese Wahrheit über sich nicht ertragen kann (*Anmerkungen zum Oedipus*, 1804) [13]. Es ist das Drama der Selbsterkenntnis und radikaler Selbstaufklärung: Der Oi. Hölderlins hat »ein Auge zuviel vielleicht«, seine Leiden »scheiden unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich« (*In lieblicher Bläue ...*, 1823?).

Historische Deutungen geben R. Wagner und J.J. Bachofen. Wagner sieht im Oi.mythos ein »verdichtetes [...] Bild der Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates« (*Oper und Drama*, 1851, 2,3); Bachofen entdeckt im Oi.stoff widersprechende Spuren einer mütterrechtlichen und einer vaterrechtlichen Ordnung und versteht die »Oedipodie« geschichtlich als Fortsetzung der *Orestie* (*Das Mutterrecht*, 1861, § 81).

Nicht Recht und Sühne, nicht Freiheit und Notwendigkeit, sondern Wahrheit und Schein werden in der nachidealistischen und modernen Diskussion zum Gegensatzpaar, das die Auslegung der Oi.tragödie anleitet. Oi. verkörpert die *Conditio humana*, die, zwischen diese Gegensätze gebunden, in sie verstrickt ist. Das Schicksal wird in der Tragödie des Scheins »spontanen Machtentfaltung des Dämonischen« [21.108]. M. Heidegger ontologisiert – im Rückgriff auf K. Reinhardt – die Oi.erfahrung: Zum Sein selbst als Erscheinen gehört der Schein. Das Oi.schicksal wird zum »Seinsgeschick« verallgemeinert. Schicksal ist das Sein selbst. Die myth. Figur Oi., die die griech. »Leidenschaft der Seinsenthüllung« treibt, vergegenwärtigt, daß der Raum des menschlichen Daseins die »Irrre« ist (*Einführung in die Metaphysik*, 1935, § 41). H.-G. Gadamer faßt den König *Ödipus* als Orakeltragödie und universalisiert anthropologisch: »Das ist menschliches Sein, sich im Deuten des Vieldeutigen zu verstricken« (*Dichten und Deuten*, 1961). Auch wenn Oi. sich nicht gut wie seine Tochter/Schwester Antigone für moderne existentialistische Mythentransformationen eignet, verwandelt E. Bloch, für den der aischyleische *Prometheus* »die griechische Zentraltragödie« ist, den sophokleischen Oi. in eine Figur,

die ihrem Schicksal gegenüber überlegen dasteht [3.1428 f.]. Die Tradition der aufklärerischen Schicksalskritik zeigt sich noch bei K. R. Popper, wenn er die Rückwirkung der Prognose auf das prognostizierte Ereignis als »Oedipuseffekt« bezeichnet. »Oedipuseffekte« wirken als »self-fulfilling prophecies« oder umgekehrt als sich selbst aufhebende Prophezeiungen (*Das Elend des Historizismus*, 1965, Kap. 1).

B.6. Psychoanalyse und Humanwissenschaften

B.6.1. Psychoanalyse

Grundlegend für die moderne Rezeption des Oi.mythos ist die Psychoanalyse. Ihre Deutung wirkt nicht nur auf die Literatur und die Künste, sondern auch auf die Philosophie, die Humanwissenschaften und die Philologie zurück. Es ist S. Freud, der auf dem Weg der Selbstanalyse in dem Mythos ein zentrales menschliches Konfliktmuster wiedererkennt, dessen Erforschung und Explikation ihn bis zum Lebensende in immer neuen Anläufen beschäftigt. Freud versucht, die »packende Macht« der griech. Tragödie, ihre erschütternde Wirkung, auch in der modernen Welt verständlich zu machen, die nicht mehr Orakel glaubt und den Schicksalsglauben in Gestalt blinder Notwendigkeit ausdrücklich ablehnt. Die kollektive Wirkung, der sophokleischen Tragödie soll einem großen Teil darauf beruhen, daß durch sie unbewußte, verdrängte Erinnerungen das Oi.drama der eigenen Kinderzeit freigesetzt werden. Freud universalisiert das Oi.schicksal: Die »griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder Hörer war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt« (Brief an W. Fließ vom 15.10.1897 [4]). Die Oi.tragödie dient als Modell menschlicher Selbst- und Gattungserkenntnis. Aus dem Oi.mythos, der als Konzentrat der Schrecken des Menschseins und der Gewalt menschlicher Sexualität aktualisiert wird, wird der Ödipuskomplex. Der Ausdruck benennt eine vielschichtige Konfliktsituation des bisexuellen Kinderseelenlebens in dem psychischen Dreieck Mutter-Kind-Vater. »Komplex« meint hier die Gesamtheit von größtenteils unbewußten Impulsen, Phantasien, Fixierungen wie Ängsten und Abwehrhaltungen, die sich um den kindlichen Inzestwunsch und das kindliche Verlangen drehen, den Vater zu töten.

Freud nähert sich der Interpretation des Mythos während seiner Ausarbeitung der *Traumdeutung*, die auf die Analogie Traum und Mythos abzielt. In

erster Linie interessiert er sich für den myth. Stoff der Oi.tragödie, die er als ein Stück »Psycho-Mythologie« (Brief an Fließ vom 12.12.1897) deutet. Wie die »Traumarbeit« den latenten wunschbestimmten Traumgedanken in den manifesten Trauminhalt verwandelt, so verfährt gleichsam auch die poetische »Mythenarbeit«. Die Handschrift des Sophokles erkennt Freud allein im Mechanismus der »sekundären Bearbeitung«. Der »gläubige Sophokles« habe theologisiert und einen Stoff, der zur Anklage der Götter taugt, zu einer Moral umfunktioniert. Bei Euripides werde dieser Stoff nach Freud umgekehrt zu einer Anklage der Götter und des Schicksals (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916, 21). Die Mytheninterpretation Freuds zielt in aufklärerischer Hinsicht nicht nur auf Entmythologisierung; sie zielt entschieden auf Enttheologisierung: »Der Versuch, die göttliche Allmacht mit der menschlichen Verantwortlichkeit zu vereinigen, muß natürlich diesem Material wie jedem andern mißlingen« (*Die Traumdeutung*, 1900, 5.D.β.). Diese Einsicht bedeutet für Freud – wie bereits für A. Schopenhauer (*Parerga und Paralipomena* 2, 1851, § 223; vgl. Brief an Goethe, Nr. 106 von 1815) – die Abkehr von den romantischen wie idealistischen Auslegungsversuchen. Vor diesem Hintergrund will Freud nicht nur die Wirkungslosigkeit des modernen Schicksalsdramas und damit des Konflikttypus vom übermächtigem Willen der Götter und dem vergeblichen Sträuben der vom Unheil bedrohten Menschen andeuten (F.L.Z. Werner, *Der 24. Februar*, 1809; A. Müller, *Der 29. Februar*, 1812; F. Grillparzer, *Die Ahnfrau*, aufgeführt 1817), sondern auch die Aporien der zeitgenössischen Interpretationsversuche markieren [23].

Aber Freud hält zugleich an den Kategorien »Schicksal« und »Schuld« fest, indem er diese radikal transformiert. Das Schicksal »von oben« wird als »Triebchicksal« der Verdrängung lesbar. Der bewußte Wille erliegt unbewußtem Streben, die »tragische« wird zur unbewußten Schuld angesichts inzestuöser und vatermörderischer Impulse und Wünsche, die, wenn auch unterdrückt, im Inneren immer noch vorhanden sind. Verhängnis und Orakel werden zu »Materialisationen der inneren Notwendigkeit« (*Selbstdarstellung*, 1925, Abschnitt 6). Der Zwang dieses psychischen Schicksals zeigt sich in Gestalt unbewußter seelischer Mechanismen, deren Gesetzmäßigkeiten erfaßt werden sollen. Freud nimmt dem Oi.stück in gewisser Hinsicht das »Tragische«, indem er seinen Stoff als eine »allgemein menschliche, schicksalgebundene Formation« (*Die Frage der Laienanalyse*, 1926, Abschnitt 4) deutet. Umgekehrt dramatisiert er die Menschheitsgeschichte nach dem Modell des Ödipuskomplexes, indem den Geschlechterfluch, der auf den Labdakiden lastet, zum Generationen- bzw.

Menschheitskonflikt verwandelt. Die Triebnatur des Menschen selbst gewinnt einen tragischen Zug. Gerade im Spätwerk vertieft und radikalisiert Freud seine Geschichts- und Kulturtheorie auf psychoanalytischer Basis. Paradigma ist dabei nach wie vor die ödipale Situation. Freud überlegt, »daß vielleicht die Menschheit als Ganzes ihr Schuldbewußtsein, die letzte Quelle von Religion und Sittlichkeit, zu Beginn ihrer Geschichte am Ödipuskomplex erworben hat« (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* 21).

Von Anfang an hat Freud das Oi.- mit Shakespeares Hamletdrama zusammengesehen. Beide Stücke gelten für ihn als die Dramen schlechthin. Ihr spezifischer Unterschied wird mit Blick auf das »Fort-schreiten der Verdrängung im Gemütsleben der Menschheit« so artikuliert: »Im Ödipus wird die zugrunde liegende Wunschphantasie wie im Traum Licht gezogen und realisiert; im Hamlet bleibt sie verdrängt, und wir erfahren von ihrer Existenz [...] nur durch die von ihr ausgehenden Hemmungswirkungen« (*Die Traumdeutung* 5.D.β.). Hamlet wird als ein moderner Oi. entziffert. Mit Blick auf F.D. Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow* fügt Freud 1928 den beiden Kunstwerken ein weiteres hinzu, das ohne alle Maskierungen das Verlangen nach Vätermord in Szene setzt (*Dostojewski und die Vätertötung*, 1928). Umgekehrt erkennt er bereits in D. Diderots Roman *Le neveu de Rameau* (1761–1776) die Einsicht in die ödipale Problematik wieder (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* 21).

B.6.2. Die Entwicklung nach Freud

Schon früh wird die Oi.sage dem Referenzmythos der Psychoanalyse; ihre eigene Entwicklungsgeschichte fällt mit seiner fortschreitenden Ausdeutung zusammen. Der Ödipuskomplex dient als Paradigma für die Theorie der psychosexuellen Entwicklung und der Bildung des Über-Ichs. Mit Blick auf die myth. Figur Oi. manifestiert sich seine Bewältigung im Ringen um die Anerkennung der Generations- und der Geschlechterdifferenz.

Die Einsicht, bei der Auslegung der Oi.tragödie stärker die Geschichte der Eltern und deren Affekte in den Blick nehmen zu müssen, führt früh zur komplementären Einführung eines »Jokaste-« (R. de Saussure) bzw. »Laios-Komplexes« (G. Devereux). Schon C.G. Jung schlägt vor, den Ödipus- durch einen »Elektrikomplex« zu ergänzen, um die Perspektive der überstarken Tochterbindung den Vater bei gleichzeitiger Feindseligkeit gegenüber der Mutter eigens gewichten. V.a. die Selbstpsychologen (z.B. H. Kohut) sehen im Ödipuskomplex ein vermeidbares, im Grunde harmloses Geschehen, falls die Eltern mit humorvollem Verständnis auf die kindlichen Äußerun-

gen von erotischem Werben und Rivalität reagieren, revitalisieren aber auch – in Spannung zum Oi.mythos – den Mythos von Narziß für ihre Theoriebildung (Narkissos, bes. B.4.1. und B.4.4.). Die ant. Mythol. bildet gerade für die moderne psychologische Diskussion ein schier unerschöpfliches Reservoir in Gestalten und Figurenationen gebrachten Konflikten, die beerbt werden können. Früh richten sich die Kritik der Psychoanalyse wie auch die Aversionen ihr gegenüber v. a. gegen den Ödipuskomplex, dessen Implikationen und die mit ihm verknüpften Geltungsansprüche. Psychoanalytische Ethnologen und Kulturalisten wie B. Malinowski und M. Mead versuchen ab den 1920er Jahren nachzuweisen, daß der Ödipuskomplex nicht universal, sondern auf westliche, patriarchalische Gesellschaften beschränkt sei.

Die volle Tragweite des Ödipuskomplexes und seines Erkenntniswerts wird durch die Revisionen und Weiterentwicklungen M. Kleins und J. Lacans deutlich. Mit seiner sprachtheoretisch radikalisierten Psychoanalyse grenzt sich Lacan von jeder kulturalistisch relativierten Interpretation des Ödipuskomplexes ab. Er greift auf die Strukturanalyse von C. Lévi-Strauss zurück, deren bevorzugtes Objekt in Ethnologie und Mythenforschung Oi. ist. Lacan begreift den Ödipuskomplex als fundamentale Struktur, die das Sein des Menschen von Anfang an bestimmt. Der Vater zerstört als der Dritte die Selbstgenügsamkeit einer imaginären Dualunion, die sich aus der narzißtischen Identifikation des Kindes mit der Mutter als dem Spiegelbild seiner selbst konstituiert. Der Ödipuskomplex markiert den Übertritt der imaginären in die symbolische Ordnung (»ordre symbolique«). Er ist wesentlich, »damit der Mensch zu einer vermenschlichten Struktur des Realen gelangen kann« (*Le séminaire, livre III: Les psychoses*, 1955/56, 15. Sitzung). Die Triangulation erweist sich als das unbewußte ordnungsstiftende Gesetz der Gesellschaft schlechthin. Der Oi.mythos bleibt – wie bei Freud – das zentrale Paradigma für die Konflikte auch der Gesellschaft.

Eine vertiefte Wahrnehmung der ödipalen Konstellation gelingt der engl. Psychoanalyse. Über die Aufmerksamkeit für die frühe Mutterbindung rücken die prägenitalen (oralen und analen) Komponenten ödipaler Phantasien in den Blick. Das Über-Ich entsteht bereits während der Oralphase durch Introjektion der Objektbeziehungen. Die bewußte Wahrnehmung der elterlichen Verbindung führt triadischen Beziehungserfahrungen und Phantasiebildungen. Die Bildung des psychischen »triangular space«, innerhalb dessen sowohl die Möglichkeit besteht, Teil einer Beziehung zu sein und dabei von einer dritten Person beobachtet zu werden, als auch die Möglichkeit, selbst eine Beziehung zwischen den beiden anderen Personen zu beobachten, erscheint nicht grundlegend

für die Realitätserfahrung, sondern auch für die Möglichkeit der Symbolisierung und die Entwicklung des Denkens. J. Steiner appliziert in *Psychic Retreats* (1993) die fortgeschrittene kleinianische Theoriebildung auf die sophokleischen Oi.tragödien, wenn er hier – im Rückgriff auf Arbeiten von Ph. Vellacott – Formen pathologischer Organisation aufweist: Der Realitätsbezug des König Oi. ist durch den Rückzug von der Wahrheit (»turning blind eyes«), der des Oi. auf Kolonos durch die Flucht vor der Wahrheit in die Omnipotenz bzw. Allmacht gekennzeichnet.

B.6.3. Humanwissenschaften

Die modellhafte Ausprägung, die die Oi.interpretation in der Psychoanalyse als ein zentrales Cluster konfligierender Impulse, Phantasien, Ängste und Abwehrhaltungen in anthropologischer Hinsicht erfährt, wirkt auf sämtliche Humanwissenschaften und die Philosophie. Auch Philosophen werfen S. Freud gerne eine Reduktion des sophokleischen Mythos vor oder bezweifeln wie L. Wittgenstein, der sich früh als einen »Schüler Freuds« bezeichnet, daß dieser eine »wissenschaftliche Erklärung« des Oi.mythos gegeben habe. Nach Wittgenstein hat Freud mit dem Oi.komplex vielmehr »einen neuen Mythos geschaffen« (*Gespäche über Freud*). Eine intensive Auseinandersetzung mit der freudschen Lesart des Oi.mythos findet in der frz. Tradition statt. Der freudschen Interpretation zeichnet P. Ricœur eine zweite Deutung ein (*De l'interprétation*, 1965): Der *Oid. T.* sei nicht eine Tragödie des Kindes, sondern zugleich eine des Königs Oi. Auf der Grundlage des Dramas des Inzests und des Vatermords habe Sophokles ein zweites Drama geschaffen, das Ricœur mit Hölderlin als »Tragödie des Selbstbewußtseins, der Selbsterkenntnis« faßt. In ihr zeigt sich der Zorn als Macht der Unwahrheit, hingegen der durch Hölderlins Deutung erstmals sowohl in der Form wie in der Inhaltsanalyse exponierte Seher Teiresias als »Kraft der Wahrheit« (Soph. *Oid. T.* 356).

Eine Freud wie Lacan entgegengesetzte »Deödipalisierung« des Unbewußten, die den Wunsch den »Erfordernissen der Repräsentation« entzieht, führt nach Ansicht von G. Deleuze und F. Guattari zum Programm einer »Schizo-Analyse« (*L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, 1972). Von W. Reich beeinflusst, glauben die Autoren, daß die Vielgestaltigkeit der Libido, die sich im Wahnsinn (und in der Schizophrenie) zeigt, nicht – wie unter den Bedingungen der kapitalistischen Gesellschaft – auf die bürgerliche patriarchalische Familie und deren ödipales Beziehungsmuster reduziert werden darf. Unter Rückgriff auf Deleuze und Guattari faßt M. Foucault den Ödipuskomplex als ein Instrument, »mit dessen Hilfe Ärzte und Psychoanalytiker Macht über das Begehren und

das Unbewusste auszuüben versuchen« (*Die Wahrheit und die juristischen Formen*, 1973). Er interpretiert den Oi.mythos im Blick auf die zeitgenössischen juristischen Praktiken und Denkformen als eine »dramatisierte Geschichte des griechischen Rechts«. Die Wahrheitssuche des Oi. manifestiert das Verhältnis von Wissen und Macht.

In Anknüpfung an Freuds Theorie der Urform der Tragödie wie in Absetzung von Freud und Lévi-Strauss versucht R. Girard, mit seiner Theorie der Gewalt die Ursprünge der gegenwärtigen Zivilisation bestimmenden gesellschaftlichen Mechanismen aufzudecken (*La violence et le sacré*, 1972). Am Oi.schicksal wird für ihn der Mechanismus des Sündenbocks sichtbar: Der Held, der stellvertretend für alle das Verbot übertreten hat, wird zum menschlichen Sündenbock (griech. *pharmakós*), zum »dépotoir des forces maléfiqes qui assiégeaient les Thébains«; die Nachforschungen wenden sich gegen das Individuum, das mit ihnen begonnen hat. Die Verantwortung für das Unheil wird ihm zugeschrieben, ja Oi. wird angesichts des gesellschaftlichen Umgangs mit Schuld zu dem Verantwortlichen *par excellence*. Die Mythenbildung insgesamt läuft auf die Verschiebung der gewalttätigen Entdifferenzierung hinaus.

Der Oi.mythos hat, wie die moderne Rezeption zeigt, nicht nur nichts von seiner Faszination verloren. Er gehört zu jener »Handvoll altgriechischer Mythen«, die »noch immer unser Bewußtsein von uns selbst und von der Welt« beherrschen und ihm – gerade in der Moderne – »lebendige Gestalt« verleihen [25. 9].

→ Antigone

Forschungsliteratur

- [1] W. BARNER, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas. Mit einem Anhang: Lessings Frühschrift »Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind« (1754), 1973 [2] CH. BIET, *Cedipe*, 1999 [3] E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, 1959 [4] J. BOLLACK, Der Menschensohn. Freuds Ödipusmythos, in: J. Bollack (Hrsg.), *Sophokles, König Ödipus. Essays*, 1994, 90–138 [5] A. DASKAROLIS, *Die Wiedergeburt*

des Sophokles dem Geist des Humanismus: Studien Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jh., 2000 [6] M.-G. DEHRMANN, Dürrenmatt in Delphi. Korrekturen des Ödipus-Mythos im Sterben der Pythia, in: B. Seidensticker/M. Vöhler (Hrsg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, 2005, 401–409 [7] J. DRAHEIM, Art. Sophokles, in: *MGG (Personenteil)* 15, 2006, 1066–1070 [8] L. EDMUNDS, *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, 1985 [9] M. FLASHAR, *Abbildungen*, in: *Sophokles. Ödipus auf Kolonos*, übers. von W. Schadewaldt, hrsg. von H. Flashar, 1996, 105–118 und 138–160 [10] W. FRICK, »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, 1998 [11] H. FRIEDEL (Hrsg.), *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930 (Ausst.kat.)*, 1995 [12] CH. HUBER, *Mittelalterliche Ödipus-Varianten*, in: J. Janota al. (Hrsg.), *FS W. Haug und B. Wachinger*, Bd. 1, 1992, 165–199 [13] H. HÜHN, *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, 1997 [14] W. JÖRDENS, *Die französischen Ödipus-Varianten. Ein Beitrag zum Fortleben der Antike und zur Geschichte der französischen Tragödie*, 1933 [15] I. KRAUSKOPF, Art. Ödipus, in: *LIMC* 7.1, 1994, 1–15 [16] M. LURJE, *Die Suche nach der Schuld: Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, 2004 [17] M. McDONALD, *The Dramatic Legacy of Myth: Oedipus in Opera, Radio, Television and Film*, in: M. McDonald (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, 2007, 303–326 [18] F. OHLY, *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, 1976 [19] G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, 1994 [20] J.D. REID, Art. *Oedipus*, in: *The Oxford Guide to Classical Mythology* 2, 1993, 754–762 [21] K. REINHARDT, *Sophokles [1933]*, 1976 [22] C. ROBERT, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum [1915]*, Ndr. 2003 [23] P.L. RUDNYTZKY, *Freud and Oedipus*, 1987 [24] B. SEIDENSTICKER, *Beziehungen zwischen den beiden Ödipusdramen des Sophokles*, in: *Hermes* 100, 1972, 255–274 [25] G. STEINER, *Die Antigonon. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, 1990 [26] TONI STOOS, *Moreaus Ödipus – ein Kind seiner Zeit*, in: Toni Stoos (Hrsg.), *Gustave Moreau, Symboliste (Ausst.kat.)*, 1986, 70–102 [27] P. SZONDI, *Versuch über das Tragische*, 1961 [28] K. TÖCHTERLE, *Lucius Annaeus Seneca: Oedipus. Komm. mit Einl., Text und Übers.*, 1994.

Helmut Hühn (Jena)
Martin Vöhler (Berlin)

Orestes

(Ὀρέστης, lat. Orestes)

A. Mythos

O. gehört zur Familie der in eine Kette von Gewalt und Rache verstrickten Atriden (Atrous und Thyestes). Er ist der Sohn von Agamemnon und Klytaimnestra, Bruder von Elektra und Iphigeneia. Als seine Mutter und ihr Geliebter Aigisthos den aus dem Trojanischen Krieg zurückkehrenden Agamemnon ermorden, ist O. noch ein Knabe. Um ihn am Leben zu erhalten, bringt man ihn in Sicherheit, in den meisten Versionen seinem Onkel in Phokis. Dort wächst er zusammen mit dessen Sohn Pylades heran und schließt mit diesem eine sprichwörtlich gewordene Freundschaft. Gerade ins Mannesalter gekommen, erhält er von Apollon durch ein Orakel den Auftrag, seinen Vater zu rächen. Zusammen mit Pylades geht er unverzüglich nach Mykene (spätere Zeugnisse verlegen die Handlung oft auch ins benachbarte Argos), wo er sich als Fremder ausgibt. Nach der Wiedererkennung schmieden die Geschwister gemeinsam einen Racheplan, den O. mit der Tötung von Aigisthos und Klytaimnestra schließlich umsetzt. In den meisten literarischen Bearbeitungen muß O. nun Sühne für den Muttermord leisten. In der Version von Aischylos' *Orestie* wird er von furchterregenden Rachegottheiten, den Erinyen (in lat. Bearbeitungen: Furien), verfolgt und in den Wahnsinn getrieben. Auf der Flucht vor ihnen kommt er nach Delphi, wo ihm Apollon aufträgt, sich auf dem Areopag in Athen einem Gericht des Volkes zu stellen. Dort übernehmen die Erinyen die Rolle der Anklage, während Apollon verteidigt und die Stadtgöttin Athena den Vorsitz führt. Am Ende ist die Stimme Athenas das Zünglein an der Waage, O. wird freigesprochen. Die Erinyen wandeln sich zu Wohlwollenden (Eumeniden) und erhalten als solche Wohnsitz in Athen.

Eine andere Tradition, die von Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* (im folgenden: *IT*) geprägt ist, erzählt, daß O. Sühne für den Muttermord das Kultbild der Artemis vom barbarischen Taurerland Schwarzen Meer nach Griechenland bringen muß. Gemeinsam mit Pylades unternimmt er dieses Abenteuer. Als Griechen werden sie jedoch gleich bei der Ankunft gefangen genommen. Die Wiedererkennung der Geschwister mündet in einen Fluchtplan. Es gelingt den dreien, den Taurerkönig Thoas unter dem Vorwand einer angeblich notwendigen Reinigung des Kultbilds und der Gefangenen im Meer zu täuschen und nach Griechenland zu entkommen. Bedeutsam

für die weitere Rezeption wurde auch die Geschichte von O. und Hermione (vgl. Euripides, *Andromache*). Hermione, die Tochter von Menelaos und Helena, war O. ursprünglich als Braut versprochen. Nachdem aber Neoptolemos, der auch Pyrrhos genannte Sohn des Achilleus, Troja zurückgekehrt ist, nimmt er sich dessen ungeachtet Hermione zur Frau. O. rächt sich, indem er Neoptolemos erschlägt und Hermione als seine Braut nach Mykene mitnimmt, wo er die Herrschaft antritt.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Im Zusammenhang mit der allgemeinen Verbindlichkeit überlieferter Fabeln und Charaktere des Mythos wird von den ant. Dichtungstheoretikern ausdrücklich auch O. genannt (Aristot. poet. 1453b24: O. muß Klytaimnestra töten; Hor. ars 124: O. hat »tristis« sein). Allerdings sind schon für die ersten literarischen Bearbeitungen des Stoffs ganz verschiedene Akzentsetzungen zu verzeichnen. So wird O. in den ersten vier Büchern der *Odyssee* (auf eine bloße Namensnennung beschränkt sich Hom. II. 9,142 und 284), der sog. *Telemachie*, wiederholt als Vorbild für das Handeln von Telemachos präsentiert. Wie O. Rache Usurpator Aigisthos geübt hat, so soll auch Telemachos Rache an den Freiern üben (vgl. bes. Hom. Od. 1,298–300). Der Muttermord O.' bleibt dabei verständlichen Gründen unerwähnt (einzig Hinweis darauf ist Hom. Od. 3,306–310, wo O. »beim Begräbnis seiner abscheulichen Mutter und ihres feigen Aigisthos« ein Opfer bringt). Mit der Konzentration auf die Rache an Aigisthos bei gleichzeitiger Ausblendung der Problematik des Muttermords ist damit bereits in der *Odyssee* eine über die Jahrtausende erfolgreiche pragmatische Rezeptionsweise vorgegeben, die O. als Rächer unrechtmäßiger Herrschaft aktualisiert und zum Paradigma befreienden Handelns macht.

Voll ausgearbeitet und in seinen bis heute wirkmächtigsten Formungen begegnet uns der Mythos zuerst bei den attischen Tragikern, die eine besondere Vorliebe für O. hatten. Er spielt in sechs der erhaltenen klassischen Tragödien eine Hauptrolle (Aischylos, *Choephoron* und *Eumeniden*, d. i. Teil zwei und drei der

Orestie; Euripides, *Elektra* und *IT*; Sophokles, *Elektra*; Euripides, *Orestes*) und in einer weiteren eine wichtige Nebenrolle (Euripides, *Andromache*). Während die aischyleische *Orestie* (458 v. Chr.), die einzige uns aus der Antike erhaltene dramatische Trilogie, im Schlußteil (*Eumeniden*) bes. die Polis Athen zur Geltung bringt – man interpretiert dieses Stück gern als (Selbst-)Feier der attischen Demokratie –, treten in den *Elektra*-Dramen von Sophokles und Euripides die Charaktere der Individuen ins Zentrum. Bei Sophokles macht die Monstrosität Klytaimnestras und die seelische Qual der von ihr und Aigisthos gedemütigten Elektra die Rache O.' zu einem unhinterfragten Akt der Gerechtigkeit. Euripides setzt die für ihn typischen psychologisch und weltanschaulich relativierenden Akzente: Elektras Haß scheint übertrieben, Klytaimnestras Handeln menschlich nachvollziehbar, O. überkommen noch stärker als bei Aischylos Zweifel und Reue. Am Ende schicken ihn die als Dei ex machina erscheinenden Dioskuren Kastor und Polydeukes zur Gerichtsverhandlung in Athen. Diese bewußt irritierende Stoffbehandlung setzt Euripides in seinem *Orestes* (408 v. Chr.) fort. Hier führt er O. nach vollzogener Rache als Beute des Wahnsinns im Palast von Argos ein und läßt ihn schließlich gar zum Amokläufer werden, dem nur noch der Deus ex machina Apollon Einhalt gebieten kann. Auffälligerweise endet aber keine der ant. O. tragödien mit dem von Aristoteles bes. am Beispiel des sophokleischen König *Ödipus* propagierten bodenlosen Sturz ins Unglück. Bei Aischylos wird O. freigesprochen, Sophokles problematisiert die Rechtmäßigkeit der Rache nicht, und Euripides bietet in *Elektra* und *Orestes* – den in diesem Sinn tragischsten Dramen – zumindest eine vordergründige Lösung durch seine Dei ex machina an. In der *Andromache* holt sich O. die ihm entwendete Hermione erfolgreich zurück, und in der abenteuerlichen *IT* gelingt ihm das Husarenstück des Kultbildraubs. Der ant. O. ist ein problematischer Held, der sich tendenziell trotzdem durchsetzt bzw. Sühne findet.

Von diesen bereits in der griech. Literatur vorgegebenen Voraussetzungen aus erscheint die weitere Aufwertung O.' im Sinn eines positiven Helden in Rom nicht außergewöhnlich (vgl. den Abriß bei [3.279–88], wo jedoch das relativ positive O. bild als röm. Innovation gedeutet wird). Beginnend mit dem Archegeten der lat. Literatur Livius Andronicus behandeln alle republikanischen Tragödiendichter den O. stoff, wovon allerdings außer dürftigen Fragmenten nichts erhalten ist. Von O.' herausragender Präsenz auf der röm. Bühne auch der Kaiserzeit zeugt u. a. noch Vergil, der den Wahnsinn der liebeskranken Dido fiktionsbrechend mit dem »auf den Bühnen gespielten/(von den Furien) getriebenen Orestes« vergleicht (Verg. Aen. 4,471: »scaenis agitatus Orestes«). Dabei

muß insgesamt von einer stark politischen Inanspruchnahme ausgegangen werden (zur archaischen Tragödie vgl. [22]). Marcus Antonius ließ bei den Leichenspielen für Caesar eine Passage aus der *Elektra* des Atilius vortragen, um damit Mitleid für Caesar und Haß gegen seine Mörder zu erregen (vgl. Suet. Iul. 84,2). Nahtlos schließt sich hier an, daß auch Augustus – in der späteren Antike sicher, wahrscheinlich aber schon zu Lebzeiten – mit O. verbunden wurde (vgl. zuletzt [10]). In diesem Zusammenhang könnte u. a. relevant sein, daß Augustus Apollon zu seinem Schutzgott erhob, Apollon aber auch O. den Auftrag zur Rache an den Mördern seines Vaters gab. Gewisse Parallelen zwischen der *Orestie* und der *Aeneis* [14] weisen außerdem darauf hin, daß O. im Kontext der augusteischen Ideologie einer den *furor* überwindenden *pietas* eine Rolle zukam.

Großer Erfolg war der Rezeption des O. stoffs in Rom nicht zuletzt auch durch die prägnante Herausarbeitung des Freundschaftsmotivs besichert (eine Sammlung der Zeugnisse in röm. Literatur und Kunst bietet [3.252–60]). Zwar spielte das Motiv auch in der griech. Literatur gerade seit Euripides eine gewichtige Rolle (bes. in der *IT* und im *Orestes*; vgl. später v. a. Lukians von der Freundschaft handelnden Dialog *Toxaris*, der unter Rückgriff auf das taurische Abenteuer O. und Pylades als Musterbeispiel präsentiert). Die stärkste Nachwirkung bis in die Nz. erlebte aber eine schlichte röm. Formulierung, die paradoxerweise aus einem verlorenen Drama stammt und vielfach auch dann aufgenommen wurde, wenn die Autoren grundsätzlich den griech. Vorlagen folgten. Sie wird von Cicero für eine Tragödie des Pacuvius bezeugt: Vor König Thoas, der O.' Tod fordert, aber nicht weiß, wer von den beiden O. ist, ergreift Pylades das Wort und gibt sich als O. aus, um für seinen Freund zu sterben. O. widerspricht, um Pylades die gleiche Ehre zu erweisen: »Ego sum Orestes, contraque ab altero: Immo enim vero ego sum, inquam, Orestes!« (»Ich bin Orestes«, worauf der andere: »Nein, sage ich, natürlich bin ich Orestes«, Cic. fin. 5,63; vgl. Cic. Lael. 24,55).

B.1.2. Bildende Kunst

Der O. mythos wurde in der Antike in allen gängigen Formen der Bildenden Kunst dargestellt (Vasen-, Tafel-, Wandmalerei, Groß- und Kleinplastik), wobei vieles nur mehr in spärlichen Resten, die Tafelmalerei überhaupt nicht mehr erhalten ist. Die frühesten Zeugnisse mit größerem Aussagewert sind die attischen Vasenbilder, unter denen eine Gruppe bes. hervorsteht: am Ende des 6. Jh. v. Chr. treten plötzlich gehäuft Darstellungen der Rache O.' Aigisthos auf, was plausibel mit dem Ende der athenischen Tyrannis und mit der durch den Mord an Hipparchos eingelei-

teten Vertreibung der bis dahin herrschenden Peisistratiden in Verbindung gebracht wurde [23. 102–5]. Um die Zeit der Aufführung von Aischylos' *Orestie* verschwindet das Motiv dann ebenso plötzlich, wie es vorher aufgetaucht ist, wobei ein kausaler Zusammenhang naheliegt. Die seit damals zu beobachtende Bevorzugung von Motiven bes. der *Choephoren* und *Eumeniden* (z. B. O. mit *Elektra* Grab Agamemnons; O. mit den Erinyen) deutet auf eine künstlerische Neuorientierung, die das Drama zum Vorbild nimmt und darin bes. prägnant zum Ausdruck gebrachte Szenen darstellt. Nicht untersucht ist bisher, inwiefern die der früheren Vasenmalerei erschließbare Rolle des O. als Heros der athenischen Demokratie umgekehrt auf die Konzeption der Tragiker (bes. Aischylos) gewirkt haben könnte.

Als zweites, nicht weniger signifikantes Beispiel der Rezeption des O.mythos in der ant. Bildenden Kunst sei die röm. Sarkophagplastik genannt [3], in der O. im 2. Jh. n. Chr. zu einem Thema wird. Noch deutlicher als in der lat. Literatur wird hier in einer Reihe von typischen Szenen die Ambivalenz der O.figur positiv aufgelöst. Auf bestimmten Darstellungen etwa, die keine direkte Entsprechung im überlieferten Mythos haben, bricht O. von Delphi auf und schreitet dabei entschlossen über die schlafenden Furien hinweg, die mithin proleptisch-symbolisch bzw. attributiv zur Kennzeichnung des den *furor* überwindenden Helden aufzufassen sind. Die dem Stoff der *Orestie* entnommenen Szenen werden in der Regel mit dem der *IT* verknüpft, wobei bes. das Freundschaftsmotiv und der Zusammenhalt der Geschwister hervortritt. Insgesamt ergibt sich ein »Zwischen« zwischen Mythos und moralischem Paradigma – ein mythol. Zyklus, der weiterhin erzählt werden kann, allerdings nur noch auf Latein [3. 277]. Das Leben des O. erscheint, stark abweichend vom Mythos, aber durchaus von der ant. Rezeption vorbereitet, als Verwirklichung vorbildlicher röm. Werte wie *virtus*, *pietas* gegenüber Eltern und Göttern und *concordia*.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

B.2.1. Literatur

Nachdem Dracontius den heidnischen Mythos im 5./6. Jh. noch einmal mit seiner *Orestis tragoedia* in Form eines Kleinepos zusammengefaßt hatte, setzte die allgemeine Christianisierung des Stoffes ein. Zwar gab es im MA keine selbständige Bearbeitung des O.mythos, doch ging über die Vermittlung des spätant. Trojaromans von Dictys Cretensis, in dessen 6. Buch Heimkehrergeschichten erzählt werden (Dict. 6,2–4 zu O.), in die ma. Trojaepen ein. Darin erfuhren er zum Teil bemerkenswerte Gestaltungen

[17. 145–69]. Der erste und gleichzeitig bedeutendste und erfolgreichste Vertreter dieser Gattung ist der frz. Kleriker Benoît de Sainte-Maure, der um 1165 im Kontext der damals florierenden Antikeneben seinen umfangreichen *Roman de Troie* verfaßte. Seine Rezeption setzt vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Fehdewesens originelle Akzente und durchdringt den Stoff mit einer Reihe von undogmatischen Fragen wie z. B. der nach der moralischen Angemessenheit von O.' Rache und Freispruch. Benoît gelingt damit, ausgehend von der unproblematischen und dünnen Darstellung bei Dictys, eine eindruckliche Rückkehr zur Offenheit des ant. Mythos, nach J. Kerrigan gar »one of the most intelligent, well historically significant, contributions to revenge tragedy in the West« [17. 145].

Eine andere Facette der ma. Rezeption ist etwa im *Troy Book* (1412–1420) des engl. Benediktiners J. Lydgate zu beobachten, in dem O. als gerechter und eindimensionaler Rächer Gottes ein Ehebrecherpaar straft (vgl. grundsätzlich schon G. Boccaccios Darstellung der Ereignisse in der Klytaimnestragedichte seines 1361–1375 entstandenen *De claris mulieribus*). Neben diesen mehr oder weniger ausgeprägten literarischen Bearbeitungen O. im MA stets als Exempel für Wahnsinn, Freundschaft und Liebe (Hermione) bekannt, wobei im Anschluß an die lat. Literatur das Freundschaftsmotiv herausragte. Ein schönes Beispiel, das gleichzeitig von der Christianisierung des Stoffes Zeugnis ablegt, ist Dantes Anspielung im 13. Gesang des *Purgatorio* von *La Divina Commedia*. Als mit seinem Begleiter Vergil die den Neidischen zugeeilte gleißende Steinwüste zu durchwandern beginnt, erheben sich Stimmen in den Lüften, die als Strafe für die Sünder Vorbilder der Nächstenliebe nennen. Hier erklingt zwischen zwei Exempeln dem Neuen Testament die Stimme: »lo sono Oreste« (v. 32). Dante mußte keinen weiteren Hinweis geben, nicht einmal auf die Identität des sprechenden Pylades hinweisen. Es war klar, daß es hier um den von Pacuvius geprägten und von Cicero vermittelten edlen Wettstreit der beiden Freunde um den Tod geht.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die Rezeption des O.mythos in der Renaissance steht im Zeichen der Wiederentdeckung der griech. Tragiker im Westen, die seit der Mitte des 16. Jh. in lat. Übersetzungen, später auch im Original gelesen werden. Darauf folgen seit der Wende zum 17. Jh. eine Reihe von Adaptionen des Stoffes, der zunächst sinnigerweise im Kontext der engl. *revenge tragedy* aufgenommen wird [13. 163]. Für die weitere Rezeption ist

v. a. die durch Shakespeares Tragödie (Erstdruck 1603) zu Ruhm gekommene Figur des Hamlet, O.' nzl. »Doppelgänger«, von Bedeutung, welche die bes. in der Moderne beliebte Interpretation von O. als nachdenklichem (Anti-)Helden mitprägt. Die Parallelen zwischen diesen beiden mit der Rächung ihres Vaters beauftragten Figuren sind Künstlern und Kritikern immer wieder aufgefallen, spätestens seit G. Murray [20] sind sie auch Gegenstand der Forschung. Während Murray allerdings davon ausging, daß die griech. Dramatiker und Shakespeare zwar kongenial, doch unabhängig voneinander auf einen beiden Helden/Mythen gemeinsamen Archetyp zurückgriffen, machen neuere Studien eine zumindest punktuelle, durch lat. Übersetzungen und die Aufführung von zwei O.dramen im Jahr 1599 vermittelte Rezeption des O.stoffs wahrscheinlich [25]. Mit dem Versiegen der *revenge tragedy* im frühen 17. Jh. und dem anschließenden Theaterverbot der Puritaner blieb die Rezeption des Stoffes in England für längere Zeit unterbrochen.

Auf dem Kontinent wurde sie zunächst von J. Racines äußerst erfolgreicher *Andromaque* (1667) geprägt, womit durch die freie Adaption eines episodischen Teils des O.stoffs eine markante Akzentverschiebung vollbracht war: Der nunmehr Sehnsucht nach Hermione rasende O. wurde in den seit der provenzalischen Lyrik der Troubadours geläufigen höfischen »Mythos« der unbedingten, tragischen Liebe integriert, der im frz. Klassizismus des 17. Jh. fortgeschrieben wurde. Erst im 18. Jh. wandten sich die Literaten, vermittelt durch die Beschäftigung mit Aristoteles' *Poetik* und Sophokles' *Elektra*, der Rache im Atridenhaus zu. A. Dacier fertigte 1692 die erste frz. Übersetzung der *Poetik* und ließ im selben Jahr auch kommentierte Übersetzungen des *König Ödipus* und der *Elektra* folgen [7]. Letztere wurde von ihm und folgenden Autoren zum zweiten großen Paradigma der Tragödie erhoben, wobei bes. der Gesichtspunkt der poetischen Gerechtigkeit, die durch die Bestrafung der Bösen und den Sieg der Guten gewährleistet war (vgl. Aristot. poet. 1453a30–35 und [31]), Gefallen fand. Außerdem verkündete Dacier programmatisch das Verbot, bei einer zeitgenössischen Adaption den Muttermord darzustellen, weil dieser zu grausam und dem geltenden Geschmack nicht angemessen sei [7. 498 f.]. Er bietet genau jene Alternativen an, die später von Autoren wie H.-B. R. de Longepierre, Crébillon, P.J. de Voltaire und V. Alfieri auch tatsächlich verwirklicht wurden: Entweder dürfe O. seine Mutter nicht erkennen oder diese stürze sich zwischen Aigisthos und O. und werde versehentlich getötet. Der paradigmatischen Rolle der sophokleischen *Elektra* in der literaturtheoretischen Diskussion gemäß sieht das 18. Jh. eine Reihe von *Elektra*- bzw. O.dramen, wobei jene von

Crébillon (*Électre*, 1708; mit einer Reihe von zusätzlichen Figuren und Liebesintrigen), Voltaire (*Oreste*, 1750) und Alfieri (*Oreste*, 1786) herausragen und ihrerseits zahlreiche Bearbeitungen anregen.

Abgesehen vom ästhetisch-dramaturgischen Hintergrund wird im 18. Jh. bald auch wieder das politische Potential des Stoffes aktualisiert (vgl. [13. 152–82] mit einer Reihe von Beispielen aus England). Dazu gibt es bei Voltaire eine folgenreiche Neuerung, indem das Volk O. bei seiner Rache unterstützt und selbst als Akteur auftritt. Voltaire wurde damit – obwohl sein Interesse an diesem Motiv wohl primär dramaturgischer und nicht konkret politischer Natur war [16. 320–35] – zum Vorläufer zahlreicher »demokratischer« Adaptionen des O.mythos in der Moderne.

Beinahe ebenso intensiv wie der Stoff von O.' Rache wurde in der Literatur des 18. Jh. jener der *IT* rezipiert, wobei das Motiv der Freundschaft zwischen O. und Pylades einen Höhepunkt seiner Beliebtheit erreichte. Bei vielen Stücken kam dies schon im Titel zum Ausdruck (z. B. F.-J. La Grange-Chancel, *Oreste et Pylade, ou, Iphigénie en Tauride*, 1697; C. F. Derschau, *Pylades und Orestes, oder Denckmaal der Freundschaft*, 1747). J. E. Schlegels *Orest und Pylades* (1742), übrigens die erste dt.sprachige Adaption einer griech. Tragödie, konnte sich dadurch auszeichnen, daß der von Cicero berichtete edle Wettstreit der Freunde um den Tod gleich zweimal aufgenommen wurde. Ein Teil dieses Erfolgs ist sicher in einem aufklärerisch-pädagogischen Impetus zu suchen [24. 135–8], der mit dem Freundschaftsmotiv nachahmenswerte Tugenden ins Bild setzen wollte und für den die Darstellung von Grausamkeit (Rachemotiv) oder selbstzerstörerischer Liebe (*Andromaque*) nicht in Frage kam. Im Zentrum von J. W. von Goethes *Iphigénie auf Tauris* (1779–1787), die später bekanntlich dem Drama der dt. Klassik erklärt wurde, steht dagegen O.' Beziehung seiner Schwester *Iphigénie*, durch deren »reine Menschlichkeit« er von seinem Wahnsinn geheilt wird. Vergleicht man diese Grundkonstellation mit den übrigen *IT*-Dramen (und bes. auch Opern, s. u. B.3.3.) der Zeit, so springt der Paradigmenwechsel von der Männerfreundschaft zu einem idealisierten Frauenbild ins Auge, was die These von H. R. Jaub, daß Goethes humanistischer Traum auf einem neuen »Mythos des reinen, erlösenden Weiblichen« beruhe, theatergeschichtlich bekräftigen scheint (vgl. zuletzt [21]).

Ein bisher unbeachtetes, trivialeres, aber für den v. a. im dt.sprachigen Raum pädagogischen Zugriff auf den O.stoff im 18. Jh. repräsentatives Zeugnis ist schließlich der z. T. auch als Anti-*Andromaque* konzipierte Roman *Orest und Hermione* (1762) des in Altona wirkenden selbstberklärten »Sittenlehrers« J. J. Dusch (vgl. zu diesem allgemein [9]). Vom ant. Mythos der beiden Protagonisten bleiben hier im wesentlichen



Abb. 1: Johann Heinrich Füssli, Orest, von den Furien verfolgt, Zeichnung, 1762–1764. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Füsslis Zeichnung ist der erste prominente neuzeitliche Beleg für das seitdem dominierende Motiv des von den Erinyen verfolgten Orestes.

nur noch die Grundvoraussetzungen bestehen, daß O. Rache ■■ Aigisthos nehmen soll und Hermione (die ■■ nicht kennt) versprochen ist. Der Rest ist eine ganz neue empfindsame Fabel, in der O. nach einer Reihe von Verwechslungen, Intrigen und Herzensstürmen ■■ einer geliebten Fremden die ihm von Anfang ■■ zugedachte Hermione erkennen darf. Pflicht und Neigung treffen in den aufrichtigen Charakteren der Protagonisten zusammen. Im Kontrast dazu gehen die Bösen im Sinn der poetischen Gerechtigkeit unter. Für die Epoche ebenso charakteristisch wie die Adaption selbst ist die Wirkung, die Dusch mit diesem eigenwilligen Lehrstück erreicht hat. Neben drei weiteren Auflagen (1766, 1780, 1784) unter dem Titel *Die Stärke der edlen und reinen Liebe* sind eine niederl. Übersetzung (1786) und zwei dramatische Bearbeitungen zu verzeichnen (K.E. Traun, *Orest und Hermione, oder die belohnte Treue*, 1783; F.G. Steidele, *Orest und Hermione, oder so liebt man edel*, 1788).

B.3.2. Bildende Kunst

In der nzl. Kunst spielte O. eine untergeordnete Rolle. Eine breite Wiederentdeckung wie auf der Bühne blieb ihm verwehrt. Zunächst ■■■■ vereinzelt Historienmaler (P. Lastman, B. West), die den Stoff als einen unter vielen aufgriffen und in eine ästhetisch-ethisch vorbildliche, aber ferne Vergangenheit rückten. Einen signifikanten Kristallisationspunkt in der bildlichen Rezeption gibt es erst im Zusammenhang mit Goethes *Iphigenie auf Tauris*, welche die Künstler in seinem Umkreis zu mehreren Darstellungen inspirierte ([3. 207–211], mit Literatur).

Die klassizistische Rezeption, die sich v. a. auf den IT-Stoff konzentriert, wird schließlich seit J. H. Füssli

(vgl. Abb. 1) durch eine expressiv-romantische unterlaufen, die sich am Ende des 18. Jh. durchgesetzt hat und für die weitere Darstellung O.' in der Bildenden Kunst maßgeblich ist. Dementsprechend wandelt sich auch das bevorzugte Motiv: statt der Freundschaft mit Pylades oder der Begegnung mit Iphigeneia wird seit Anbruch der Moderne fast ausschließlich der von den Erinyen getriebene O. gezeigt.

B.3.3. Musik und Tanz

Der dramatischen Natur des O.stoffs entsprechend beschränkte sich seine Rezeption in der Musik der Nz. fast ausschließlich auf musikdramatische Formen, bes. auf die Oper. In dieser erlebte er allerdings in den Gestaltungen der *Andromache* (meist nach J. Racine; bes. erfolgreich z.B. der *Astianatte* von G.A. Perti, 1701, Libretto: A. Salvi) und der IT (nach diversen Euripides-Bearbeitungen) während des ganzen 18. Jh. eine Hochblüte, wobei das Liebespathos im einen, das exotische Setting im andern Fall den Gattungskonventionen entgegenkam. Noch mehr als im Drama des 18. Jh. stand in der Oper die Freundschaft zwischen O. und Pylades im Zentrum der IT-Adaptionen, was man mit [19] als Ersatz für die (nach den Begriffen der zeitgenössischen Oper) fehlende Liebesgeschichte des Stoffs deuten kann. Bes. in der Frühzeit der Rezeption (z.B. bei H. Desmarests und A. Campra, *Iphigénie ■■ Tauride*, 1704; Libretto: J.-F. Duché und A. Danchet) war ■■ üblich, eine Liebesintrige in das Stück zu integrieren. In G.F. Händels auf ein Libretto von G.G. Barlocchi komponierter Pasticcio-Oper *Oreste* (1734) wird gar Hermione – deren Reizen der Barbarenkönig Thoas nicht widerstehen kann – in die Fabel mit hineingenommen. Im Kontext der mit Namen wie Cal-

zabigi und Gluck verknüpften Opernreform, die sich dramatische Wahrheit und Natürlichkeit zum Ziel setzte, wurden etwa seit der Mitte des 18. Jh. solche Zusätze aufgegeben und vermehrt durch einen wahren Kult der Freundschaft kompensiert (so z.B. in der epochemachenden *Iphigénie en Tauride* von C.W. Gluck, 1779, Libretto: N.-F. Guillard; vgl. den Höhepunkt der Schlußszene des dritten Akts, Pylades' Arie »Gottheit großer Seelen du, Freundschaft, komm und stärke meinen Arm!«). Das konnte mitunter auch Genderambivalenzen hervorbringen, die noch verstärkt zum Tragen kamen, wenn die Rollen von O. und Pylades von Kastraten gesungen wurden (vgl. M. Coltellinis öfter vertonte *Iphigenia in Tauride*, zunächst 1763 von T. Traetta, dann u. a. 1784 von C. Monza und 1785 von A. Tarchi [19. 120–23]). An die bürgerliche Empfindsamkeit der literarischen Rezeption des späten 18. Jh. erinnert es schließlich, wenn in der *Iphigénie en Tauride* von N. Piccinni (1781, Libretto: A. Congé Dubreuil) die Freunde ihren z.B. bei Gluck noch mit heroischer Contenance ausgetragenen Wettstreit um den Tod unter bittersüßen Tränen führen.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Der Schwund verbindlicher Interpretationshorizonte in der Moderne und das statt dessen aufkommende konstruktivistische Bewußtsein führten auch zu tiefgreifenden Neuinterpretationen des O.stoffs. Dabei spielen einige Faktoren eine herausragende Rolle: die Entdeckung des O.mythos als Medium kulturgeschichtlicher und weltanschaulicher Theoriebildung; die Entwicklung von Psychiatrie und Psychoanalyse im 19. bzw. 20. Jh., die mit der Bloßlegung innermenschlicher Triebkräfte dem Mythos einen neuen Begründungszusammenhang verleihen; die Rearchaisierung des Mythos durch das dionysische Griechenbild F. Nietzsches; schließlich ein von Introspektion und Selbstzweifel geprägter Zugang, der sich oft mit dem Nachdenken über die (Un-)Möglichkeiten persönlicher Verwirklichung in der Gesellschaft verbindet. Gelegentlich ist auch eine religiöse oder quasi-religiöse Lektüre des Mythos ■■ beobachten, die O. einerseits als aktiven (opfernden) Erlöser (vgl. dazu vor dem Hintergrund ■■■ R. Girards Sündenbocktheorie grundsätzlich [8. 71–73]), andererseits als passiv-christl. Opferlamm darstellt. Darüber hinaus bleibt die seit der Antike zentrale pragmatisch-politische Interpretation des Stoffs bestehen und geht ihrerseits Verbindungen mit den genannten Ansätzen ein, wie diese überhaupt grundsätzlich nicht getrennt, sondern in Kombinationen auftreten.

Folgt ■■■■ der historischen Entwicklung der Rezeption, läßt sich die nunmehr zu beobachtende Re-

duktion des O.mythos auf das Motiv der Blutrache im Atridenhaus als ein regelrechter Epochenindikator für den Umbruch zur Moderne ausmachen. Seit dem frühen 19. Jh. verschwinden die im ganzen 18. Jh. so beliebten (Musik-)Dramen zum IT- und *Andromache*-Stoff beinahe vollständig von der Bühne. Rezeptionen dieser Teile des O.mythos sind seither auffällige Ausnahmen von der Regel. Das lebensweltlich von der Industrialisierung und den damit verbundenen sozialen Umwälzungen, kulturgeschichtlich von der Romantik und später dem Realismus und Historismus geprägte Bürgertum, das nun maßgeblich die Rezeption bestimmt, hat für das höfische Pathos J. Racines oder den pädagogisch-empfindsamen Idealismus der IT-Dramatiker offenbar kein Sensorium mehr. Aber auch der Stoff der Blutrache wird zunächst nur verhalten aufgeführt. Teilweise wirken noch die Dramen von Voltaire und Alfieri und mit ihnen das ethisch-ästhetische Problem des Muttermords nach (J.-M. Mély-Janin, *Oreste*, 1821). Neu ist das besondere psychologische Interesse, ■■■■ dem heraus der Stoff an die Welt des Bürgertums angepaßt wird: In G. Siegerts und F.A. Ehlerts *Klytaimnestra*-Dramen von 1870 und 1881 bringt sich die reuige Mutter selbst um bzw. sinkt von selbst tot zusammen. Andere Bearbeitungen versuchen, gerade diese bürgerliche Etikette zu sprengen, und kehren ■■■■ ungemilderten Motiv des Muttermords zurück (etwa C.M.R. Leconte de Lisle, *Les Érimnyes*, 1873).

Wesentlich bedeutender für die Rezeption des 20. Jh. wird die soziohistorische Diskussion um die *Orestie*, die mit G.W.F. Hegels Konzept der »Tragödie im Sittlichen« in seinem Naturrechtsaufsatz von 1802/03 begann und im Kontext evolutionärer Zivilisationstheorien des späteren 19. Jh. neuen Aufwind bekam. Über J.J. Bachofens Interpretation der *Orestie* als Dokument des Übergangs vom Patriarchat ■■■■ Patriarchat (*Das Mutterrecht*, 1861) und F. Engels anschließende materialistische Begründung dieses Prozesses (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1884) wird die Trilogie des Aischylos in der Theorie des historischen Materialismus als progressive dialektische Bewegung interpretiert, die von einer Gentilgesellschaft ■■■■ Polisdemokratie führt und in der das Alte im Neuen »aufgehoben« wird (die Eumeniden dürfen in Athen bleiben; vgl. [28. 245–97]). In den 1960er Jahren wurde diese Interpretation der *Orestie* bes. durch das Engagement P.P. Pasolinis, der den Erfolg der »Aufhebung« aber auch bald kritisch zu hinterfragen begann, weithin bekannt. In der von V. Gassman inszenierten Aufführung der *Orestie* in Syrakus 1960, bei der Pasolini als Übersetzer wirkte, wurde die ihr innewohnende Dialektik noch als Parabel auf die Verwirklichung der klassenlosen Gesellschaft gefeiert. In Pasolinis eigenem 1966 entstande-

nem Drama *Pilade* dagegen, in dem O. nach seinem Freispruch in Athen nach Argos zurückkehrt und die Stadt im Sinn einer liberalen Demokratie modernisiert will, stehen die Sympathien des Dichters bei Pylades, der als Freund des einfachen Volks mit Elektra und den Erinyen das Recht des Ursprünglich-Archaischen verteidigt ([4.35–45]; zu Pasolini s. u. B.4.4.). Eindeutig negativ wurde die historische Entwicklung vom Mutter- zum Vaterrecht dagegen in der feministischen Theorie bewertet [6]; [15.15–7], was zu einer Reihe von kritischen Gegenlektüren führte (Agamemnon und Klytaimnestra).

In all diesen im weitesten Sinn kulturgeschichtlichen Zugängen wird die O.figur im Grunde zur Funktion einer überpersönlichen Entwicklung. Selten, aber in bedeutenden Ausprägungen, dient sein individuelles Handeln als philosophisches Paradigma. Der sichtlich von Schopenhauer und Nietzsche beeinflusste R. Jeffers gibt in seinem dramatischem Gedicht *The Tower beyond Tragedy* (1925; daraus ein Bühnenstück 1950) eine pessimistisch-pantheistische Vision von O., der gemäß Jeffers' eigenem Konzept des »in-humanism« nach der Rachetat seinen blinden Willen verneint und Frieden in der außermenschlichen Natur findet. Dagegen übernimmt der O. von J.-P. Sartres *Les Mouches* (1943) größtmögliche persönliche Verantwortung für sein Tun, das zum Muster bewußter existentialistischer Entscheidung wird. Als eine Art aktiver Heiland avanciert O. zum innerweltlichen Erlöser, der die Menschheit von göttlicher Fremdbestimmtheit befreit (was im Widerstand gegen die dt. Besatzung und das Vichy-Regime natürlich auch hohe politische Bedeutsamkeit gewann). Gerade in Jeffers' und Sartres Bearbeitungen wollte man eine »Enthumanisierung des Mythos« erkennen, einen »Prozeß, von dem wir wie von einer Fieberkurve das Krankheitsbild, Verstörung und Zerstörung unserer Generation, ablesen können« [27.209]. Dieses – erst durch den zweifelhaften Vergleich mit Goethes *Iphigenie* als unerreichtem Vorbild möglich gewordene – Verdikt kann allerdings weniger als substantieller Beitrag zum Verständnis der besprochenen Werke denn als weitere Projektion von modernem Kulturpessimismus auf den Mythos gelten.

Die bedeutendste literarische Anwendung der Psychoanalyse auf den O.mythos ist zweifellos bis heute E. O'Neills erfolgreiches Drama *Mourning Becomes Electra* (1931). Dieses Stück, das den Atridenmythos in das Amerika nach dem Sezessionskrieg verlegt, entstand der ausdrücklichen Zielvorgabe, mit den Mitteln der zeitgenössischen Psychologie ein vollkommenes Pendant zur Schicksalsbestimmtheit des ant. Mythos zu schaffen. Orin, der neue O., wird im dritten, den *Eumeniden* entsprechenden Teil zum Richter

(er beschäftigt sich mit Strafrecht), Psychiater (er analysiert die Pathologien seiner Familie) und Schriftsteller (er schreibt eine Familiengeschichte) in einer Person. Er übernimmt damit neben der Rolle der Erinyen auch noch jene des Autors und Interpreten. O'Neills Drama weist insofern schon auf den selbstreflexiven Zugang zum O.mythos voraus, der im 20. Jh. von verschiedener Seite gebahnt wird und insgesamt von einer – teils bewußten, teils unbewußten – »Hamletisierung« des ant. Helden zeugt.

In einer offenbar spezifisch neugriech. Entwicklung wird O. zunächst in der Lyrik zum Antihelden, der über seine myth. Bestimmung reflektiert und ihr doch nicht entkommen kann (vgl. bes. die Adaptionen in G. Seferis' *Mythistorima* von 1935 und später G. Ritsos' *Tétarti Diástasi* [Vierte Dimension] von 1972), was dann in verschiedenen Brechungen im nationalen Theater aufgenommen und auch politisch-pragmatisch eingesetzt wird (vgl. Beispiele für die griech. Krisenzeit der 1960er und 1970er Jahre bei [29]). In Westeuropa macht sich der selbstreflexive Ansatz zunächst v. a. in einem existentialistisch-ironischen Gestus des frz. Theaters bemerkbar [12.378–416]. J. Anouilh veröffentlicht 1945 sein dramatisches Fragment *Oreste*, das er 1972 zu dem Stück *Tu étais si gentil quand tu étais petit* ausbaut [5.181–93]. Ganz im Gegensatz zu Sartres rigider Moralität orientiert sich insofern an Giraudoux' *Électre* von 1937, als hier wie dort die Verbürgerlichung des Milieus einen tragikomischen Zusammenprall der Ansprüche des Mythos mit den Realitäten des alltäglichen menschlichen Zusammenlebens schafft. Der Titel des Stücks von 1972, der als Dialogzeile schon 1945 vorhanden war, ist dafür Programm: eine zärtlich-väterliche Anrede des Aigisthos an O., der seinerseits den Vater hier auch nicht unbedingt haßt, sondern *volens volens* in einem metatheatralischen Spiel der vom Mythos vorgegebenen Fabel folgt. Die Verwandtschaft O.' mit Hamlet wird durch eine explizite Bezugnahme auf Shakespeares Tragödie unterstrichen.

Seit den 1960er Jahren wird dieser Ansatz ausgehend von den USA verstärkt zum Vehikel von Ideologiekritik, in der die Frage nach dem Standort des einzelnen in einer aus den Fugen geratenen Gesellschaft gestellt und meistens pessimistisch beantwortet wird. Ein Beispiel dafür ist *The Prodigal* (1960) des damit kurzer Berühmtheit gelangten amerikanischen Dramatikers J. Richardson (hrsg. in [11]). O. bricht mit den martialischen Werten seines Vaters und nimmt das dafür ausgesprochene Exil in Athen mit Freude auf sich, um dort seine Liebe zu finden. Die gesellschaftliche Verurteilung seiner vermeintlichen Feigheit und Irreligiosität macht ihm aber den Traum vom persönlichen Glück unmöglich. Nachdem seinen besten Freund Pylades und seine Geliebte verloren hat, ist er

ratlos und folgt auf Publikumswunsch (!) als gebrochenes Individuum der überlieferten Fabel. Ein ausdrückliches Vietnam-Stück ist D. Rabes *The Orphan* (1979; [1.127–63]), das den ideologiekritisch-selbstreflexiven Zugang mit einer Ritualisierung des Mythos und postmoderner Intertextualität verbindet (die Fabel der *Orestie* wird einerseits mit dem modernen »Mythos« des Kultkriminellen Ch. Manson, andererseits mit Bildern aus dem Vietnamkrieg »gekreuzt«). In dieser von archaischer Grausamkeit einerseits, dem fatalen Spiel der Zeichen andererseits beherrschten Welt zerbricht der Antiheld O. an seiner Rache und hat keine Chance mehr auf ein sinnvolles Leben.

Die in Rabes komplexem Drama gegenüber Richardson hinzugekommenen Tendenzen sind für viele Interpretationen des O.mythos der letzten Jahrzehnte typisch. Einerseits wird im Anschluß die Tradition des pessimistischen Griechenbilds die physische Grausamkeit des Mythos wiederentdeckt und mit verschiedenen, meist der freien Phantasie entspringenden Formen von Kult und Ritual verknüpft. Andererseits treten seit der semiotischen Wende in der Literatur(theorie) der 1960er Jahre zunehmend fragmentierte zeichenhafte Verweisungszusammenhänge an die Stelle traditioneller linearer Erzählmuster (wobei auch die ritualistisch-kultische Dimension in diese Verweisungszusammenhänge eingeht). Auf dem Gebiet der »Originalinszenierungen« (die unter den Bedingungen des modernen Regietheaters freilich schwer bis gar nicht von eigenständigen Adaptionen zu unterscheiden sind) war hier L. Ronconis postmoderne und pessimistische *Orestie* von 1972 (Belgrad, Venedig u. a.) ein Meilenstein [4.77–86].

Zu Extremen geführt wurde dieses Muster in jüngerer Zeit durch C. Mees Adaption des euripideischen *Orestes* (1992 [1.127–63]), in dessen Vorspann das assoziative Spiel der Intertexte (mit einem Rückverweis auf die Collagetechnik des Dadaismus) ausdrücklich zum Prinzip erhoben wird, und das 1995 uraufgeführte Orgien- und Mysterienstück *Orestea* (*una commedia organica?*) R. Castelluccis, das abgesehen von postmodernen Literaturkonzepten stark auf A. Artauds »Theater der Grausamkeit« rekurriert [4.90–106]. Schon bei O'Neill betrat O(rin) die Bühne als Kriegsverletzter mit einem Kopfverband. Daß O. bei Ronconi, Mee und Castellucci gleichermaßen auf einem Krankenbett gezeigt wird (wobei sich Mee auf eine Vorgabe des Euripides bezieht, den szenischen Einfall aber weiter ausbaut), ist für das heute dominierende Bild des Rächers O. im Drama bezeichnend. Ausnahmen wie P. Steins optimistische Inszenierung der *Orestie* in Berlin (1980; [4.31–35]) oder T. Yourgraus erfolgreich Broadway gespielte südafrikanische Adaption *The Song of Jacob Zulu* (1993), in der das christl. stilisierte Leben und Sterben der O.figur ein

Ende der Gewalt herbeiführt [30.153–66], sollten darüber nicht vergessen werden.

B.4.2. Bildende Kunst

Seit Füssli (s. o. B.3.2.) ist das Motiv des von den Erinyen verfolgten O. immer mehr zum ikonographischen Zentrum des Mythos avanciert. Vertreter des Klassizismus (P.A. Hennequin, *Les Remords d'Oreste*, 1800, Paris, Louvre; W. Bouguereau, *Les Remords d'Oreste*, 1862, Norfolk/Virginia, Chrysler Museum) stellten es ebenso dar wie Symbolisten bzw. Expressionisten (G. Moreau, *Oreste et les Erynnyes*, 1891, Turin, Slg. Agnelli; F. von Stuck, *Orestes und die Erinyen*, 1905, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Wesentlich früher und noch deutlicher als in der Literatur wird damit in der modernen Kunst eine pessimistische Interpretation des O.mythos bevorzugt, die Schuld, Strafe und Verzweiflung vor Augen führt. Eine fremdete, aber im 20. Jh. bes. erfolgreiche Bildformel für dieses Konzept hat F. Bacon mit seinen auf die Kreuzigungssymbolik zurückgreifenden Triptychen gefunden. Die schauerlichen Figuren auf dem Gemälde, das ihn 1944 weltberühmt machte, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (London, Tate Gallery), bezeichnete er später selbst als die Erinyen der *Orestie*. Die gedankliche Fluchtlinie weist damit auf einen gekreuzigten O., der seinerseits mit dem Bildbetrachter (oder dem Künstler selbst: [18]) identifiziert werden könnte. Eine Erlöserfunktion wie in manchen literarischen Zeugnissen mit religiöser Symbolik (Sartre, Yourgrau; s. o. B.4.1.) ist hier aber schon durch O.' Abwesenheit ausgeschlossen. Das ändert sich auch nicht in Bacons *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* von 1981, auf dem (wahrscheinlich) O. zur Rechten ins Bild rückt, ohne dabei eine bestimmte Szene aus der literarischen Vorlage zu evozieren. Sein vollkommen isolierter, sich in den surrealen Raum hineinkrümmender Körper gibt weder eine Perspektive auf aktive Handlungs- noch auf passive Erlösungsmöglichkeiten frei. Dieses Bild war hoffnungslos genug, um Eingang in die Bühnendekoration Castelluccis *Orestie*-Albtraum von 1995 (s. o. B.4.1.) zu finden.

B.4.3. Musik und Tanz

Für die modernen Adaptionen des O.mythos in der Musik gilt grundsätzlich, daß sie auf der Höhe der Zeit neueste musikalische Entwicklungen aufnehmen oder diese sogar selbst als Vorreiter prägen. Die nun fast ausschließliche Konzentration auf die schon inhaltlich disharmonische Rache fabel dürfte die bereitwillige Anwendung atonaler und experimenteller Musikformen gerade im 20. Jh. gefördert haben. Ein

bedeutender Ausreißer ist dabei nur E. Křenek's in einer kurzen neuromantischen Phase komponierte Oper *Das Leben des Orest* (1928/29), in welcher der Komponist, der zugleich das beachtliche Libretto verfaßte, eine Gesamtviola O. als christl. Parabel von Leid, Irrtum und Rettung des Menschen auf die Bühne bringt. Ein wegweisender Erfolg war R. Strauss' nach dem Drama von H. von Hofmannsthal komponierte *Elektra* (1909). Im Gegensatz zur bis dahin gewohnten Bühnenmusik zu ant. Dramen, welche die historische Distanz betonten, fand Strauss in seiner expressionistischen und teilweise die Grenzen der Tonalität sprengenden Musiksprache die logische Entsprechung zur psychologischen Radikalisierung und antihumanistischen Verfremdung des modernen Stücks. Endgültig über die Grenzen der Harmonik hinaus fortgeführt wurde dieser Avantgardismus später z. B. von D. Milhaud, der in seiner 1913–1922 entstandenen Trilogie *L'Orestie d'Eschyle* u. a. mit Polytonie, Geräuscheffekten und mit einem speziellen Deklamationsstil experimentierte. I. Xenakis' *Oresteia-Suite* von 1965/66 (1966 als Ballett aufgeführt in Ypsilanti, Michigan) versuchte, das Analogon einer »authentischen« griech. Aufführung zu schaffen, indem sie auf das japanische Nō-Theater, eine schroffe, von Schlaginstrumenten dominierte Komposition und die musikalische Raumerfahrung des Publikums zurückgreift. Schließlich findet O. sogar Eingang in den experimentierfreudigen *progressive rock*. Die britische Band *Cranes* veröffentlichte 1996 ein Konzeptalbum mit dem Titel *La tragédie d'Oreste et Électre* (1996), auf dem über synthetischer Musik Texte aus Sartres *Les Mouches* gelesen werden (s. o. B.4.1.). Die auch kommerziell erfolgreiche Gruppe *A Perfect Circle* wiederum hat ihren Namen aus einer Textzeile des um den Muttermord kreisenden Songs *Orestes*, der auf ihrem Debütalbum *Mer de Noms* (2000) enthalten ist.

B.4.4. Film

Die Hinwendung des Films zum O.mythos beginnt mit der Adaption von O'Neills Bühnenerfolg *Mourning Becomes Electra* (D. Nichols, USA 1947; vgl. die spätere, in vieler Hinsicht vorzuziehende TV-Produktion von N. Havinga, USA 1978). Während hier noch eine vergleichsweise konservative, an den Gegebenheiten des Theaters orientierte Bildsprache herrscht, nützt M. Cacoyannis' Euripidesverfilmung *Elektra* (USA 1962) mit expressionistischen Kameraeinstellungen und strengen Bildkompositionen unter Einbezug der griech. Landschaft bereits intensiv das spezifische Formenrepertoire des Films. Die drei künstlerisch bis heute herausragenden Adaptionen der Folgezeit sind allesamt in der kurzen Zeitspanne von 1968 bis 1975 entstanden und haben – obwohl es sich

grundsätzlich um sehr verschiedene Entwürfe handelt – auch sonst einiges gemeinsam. So durchbrechen sie vollends den mimetischen Realismus, indem sie entweder einen surrealen ritualistischen Raum darstellen (M. Jancsó: *Szerelmem, Elektra* [Meine Liebe – Elektra], Ungarn 1975; frei nach einem gleichnamigen Theaterstück von L. Gyurkó), verschiedene Zeit- und Erzählebenen miteinander verweben (T. Angelopoulos, *O Thlasos* [Die Wanderschauspieler], Griechenland 1975) oder das Filmemachen selbst als Prozeß und Experiment dokumentieren (P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, Italien 1968/69). Interessanterweise werden diese z. T. auch im Drama (s. o. B.4.1.) angewandten Kunstmittel im Medium des Films aber nicht in den Dienst einer pessimistischen Aussage gestellt, vielmehr u. a. damit zusammenhängt, daß die drei hier genannten Regisseure in verschiedener Weise in der Tradition des Marxismus stehen und insofern der Geschichte einen Sinn zumindest nicht ganz absprechen wollen.

In allen drei Fällen bildet auch weniger ein Individuum als ein Kollektiv das Zentrum des Interesses: bei Pasolini die Bevölkerung Schwarzafrikas, mit deren Vitalität und Ursprünglichkeit er neue Hoffnung auf eine andere Moderne verband, in der die »Aufhebung« des Archaischen tatsächlich gelingen könnte (s. o. B.4.1.); bei Jancsó das einfache Volk, das in sich auflösenden und wieder verbindenden Gruppen durch die ungar. Puszta tanzt und den ständigen Bildhintergrund für die sparsame Aktion darstellt; bei Angelopoulos schließlich eine Truppe von Wanderschauspielern, in denen sich das Schicksal der Atriden und der griech. Zeitgeschichte von 1939–1952 spiegelt. O. ist dabei stets ein Hoffnungsträger, bei Pasolini als afrikanischer Jedermann und bei Jancsó als archetypischer Befreier, dem seine Idealität schon daran anzusehen ist, daß er nach zwei auf offener Szene erlittenen Toden wie selbstverständlich wieder als Lebender auftritt. Es ist ein hintergründiger Zufall, daß Angelopoulos' vielschichtiges und an sich offenes Epos eine Variation desselben Motivs vom sterbenden und doch nicht gestorbenen O. bietet: O., der kommunistische Partisane, wird im Gefängnis hingerichtet; doch bei seinem Begräbnis erhält er Beifall, und der Sohn der angepaßten Chrysothemis übernimmt seine Rolle – in der Fiktion des Spiels im Spiel der Wanderschauspieler ebenso wie im Leben –, wenn Elektra ihn am Ende mit der mutmachenden Anrede »Orestes« auf die Bühne schickt.

→ *Agamemnon und Klytāimnestra; Andromache; Atreus und Thyestes; Elektra; Iphigeneia*

Forschungsliteratur

- [1] R.J. ANDREACH, *Drawing upon the Past. Classical Theatre in the Contemporary American Theatre*, 2003
 [2] J.-L. BACKÈS, *Oreste*, 2005 [3] R. BIELFELDT, *Orestes auf römischen Sarkophagen*, 2005 [4] A. BIERL, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, 1996 (aktualisierte ital. Übers. 2004) [5] P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, 1995
 [6] H. CIXOUS, *Sorties*, in: H. CIXOUS/C. Clément (Hrsg.), *La jeune née*, 1975, 114–245 [7] A. DACIER (Hrsg.), *L'Édipe et l'Électre de Sophocle, tragédies grecques traduites en français avec des remarques*, 1692 [8] M.K. DAHL, *Political Violence in Drama. Classical Models, Contemporary Variations*, 1987
 [9] G. DEICKE, *Johann Jakob Dusch*, 1910 [10] A. DELCOURT, *Entre légende et histoire. Oreste et le prince*, in: *ECl* 66, 1998, 61–73 [11] W.M. FORCE (Hrsg.), *Orestes and Electra. Myth and Dramatic Form*, 1968 [12] W. FRICK, »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, 1998 [13] E. HALL/F. MACINTOSH, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660–1914*, 2005 [14] P. HARDIE, *The Aeneid and the Oresteia*, in: *PVS* 20, 1991, 29–45
 [15] L. IRIGARAY, *Le corps-à-corps avec la mère*, 1981
 [16] D.H. JORY (Hrsg.), *Oreste. Critical Edition*, in: *The Complete Works of Voltaire*, Bd. 31A (hrsg. von The Voltaire Foundation), 1992, 293–531 [17] J. KERRIGAN, *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, 1996 [18] R. LAESSØE, *Francis Bacon's Crucifixions and Related Themes*, in: *Hafnia* 11, 1987, 7–38 [19] J. MONGRÉDIEN, *Oreste, Pilade et leurs*

avatars, in: *Studi di musica veneta. Opera & libretto II* (hrsg. von Fondazione Giorgio Cini), 1993, 115–26
 [20] G. MURRAY, *Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types*, 1914 [21] G. PAILER, *Männerfreundschaften, Frauenopfer und andere unerhörte Taten. Umschreibungen der »tauridischen« Iphigenie in deutschsprachigen Dramen des 18. Jh.*, in: *GR* 78, 2003, 113–132 [22] M.R. PETACCIA, *Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und im politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik*, in: G. Manuwald (Hrsg.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, 2000, 87–112 [23] A.J.N.W. PRAG, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*, 1985
 [24] W. RASCH, *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jh.*, 1936
 [25] L. SCHLEINER, *Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet*, in: *SQ* 41, 1990, 29–48
 [26] J. SCHONDORFF (Hrsg.), *Orest*, 1963 [27] O. SEIDLIN, *Die Orestie heute. Enthumanisierung des Mythos*, in: O. Seidlin, *Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche*, 1963, 208–25 [28] G. THOMSON, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, 1946
 [29] G. VAN STEEN, *Rolling out the Red Carpet. Power »Play« in Modern Greek Versions of the Myth of Orestes from the 1960s and 1970s*, in: *IJCT* 9, 2002, 51–95 und 195–235
 [30] J. WETMORE, *The Athenian Sun in an African Sky. Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, 2002 [31] W. ZACH, *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin*, 1986.

Stefan Tilg (Bern)

Orpheus

(Ὀρφεύς, Ὀρφῆς/Orphés, lat. Orpheus)

A. Mythos

Der ant. Mythos um O. ist vielschichtig, zerfällt in seiner narrativen Struktur in eine Reihe distinkter Basisetappen und weist der Gestalt des O. eine Reihe unterschiedlicher Rollen zu (Überblick zum ant. O.mythos u. a.: [20]; [Kloldt in: 36.37–98]; [44]; [64]; vgl. auch [11]). Die spätere Rezeption konzentriert sich gewöhnlich selektiv auf jeweils einzelne dieser erzählerischen Segmente bzw. Rollenzuschreibungen (Überblick zur Rezeption u. a.: [24]; [62]; [65]; speziell zur Bildenden Kunst [Reinhardt in: 37.77–108]). Deren wirkungsgeschichtlich bedeutendste finden sich aber größtenteils in die beiden wichtigsten narrativen Versionen des ant. O.mythos integriert, die uns überkommen sind, nämlich den Fassungen Vergils und Ovids. In Hinsicht auf die Rezeptionstradition wird daher im folgenden zunächst der Mythos bei Vergil und Ovid betrachtet, anschließend Aspekte des ant. O., die bei diesen Autoren im Hintergrund bleiben (s. u. B.1.1.).

Vergil lagert im 4. Buch der *Georgica* seine Erzählung von O. (vv. 450–527) in das Epyllion um Aristaeus (vv. 281–558) ein. Diesem myth. Erfinder der Imkereien sind seine Bienen verendet. Von seiner Mutter, der Wassernymphe Cyrene, zum vielgestaltigen, prophetischen Meerergreis Proteus geschickt, erhält Aristaeus dort die Auskunft, sein Unglück sei durch den Zorn des O. verursacht, dem Vergil Züge halbgöttlicher Macht verleiht. Denn, so Proteus, auf der Flucht vor Aristaeus ist Euridyke (= E.), die Ehefrau des O., an einem Flußufer in Thrakien durch den Biß einer im Gras verborgenen Schlange gestorben. Unablässig gibt O. danach Klagegesänge von sich und steigt schließlich beim Kap Tainaron in die Unterwelt hinab. Dort umgeben O. alsbald die schattengestaltigen toten Seelen, bewegt von seinem Gesang, der durch seine Macht die Unterwelt erstaunt und ihre Mechanismen außer Kraft setzt: Die grausen Eumeniden sind betroffen, der dreiköpfige Höllenhund Cerberus verstummt, das Rad des Ixion steht still. O. erhält E. von Proserpina (Persephone) unter der Bedingung zurück, seiner Frau auf dem Weg zurück an die Oberwelt unverbrüchlich vorauszugehen. Doch den »unvorsichtigen Liebenden« ergreift unterwegs plötzlich ein »Wahn« (»dementia«, v. 488), und aus Liebe dreht er sich um. So verstößt er gegen das Gebot der Unterweltherrscher; unter dreifachem Donnerhall streckt E., die klagende Abschiedsworte an O. richtet,

vergebens ihre Hände nach dem geliebten Mann aus, kann ihn schon kaum mehr wahrnehmen und wird wie flüchtiger Rauch ins Reich der Toten zurückgeschoben. O. wird nicht erneut in die Unterwelt vorgelesen.

Sieben Monate trauert er daraufhin in einsamen thrakischen Fluß Strymon, wobei er durch seinen Klagegesang Tiger besänftigt und Eichen bewegt. Der Liebe ist der Trauernde, der klagend eisige Nordländer durchschweift, abhold geworden und will sich nicht mehr vermählen. Aus Ärger über ihre Zurückweisung durch O. töten ihn thrakische »Kikonenmütter« (v. 520) im Rahmen eines nächtlichen orgiastischen Bacchusritus (Dionysos), zerfetzen ihn und verteilen seine Gliedmaßen über die Felder. Sein abgetrenntes Haupt trägt der thrakische Fluß Hebrus mit sich; noch immer ruft O.' Stimme mit erkaltender Zunge nach der unglückseligen E., und vielfach halten die Flußufer davon wider. Aus dieser Erzählung des Proteus folgt für Aristaeus die Notwendigkeit, O., E. und deren Nymphengefolge durch Sühnopfer zu beschwichtigen. Die Kadaver der Opfertiere bescheren ihm durch die sog. Bugonie neue Bienenschwärme.

Unter ostentativem intertextuellem Rekurs auf Vergil, von dem er sich zugleich deutlich absetzt [Kloldt in: 36.80–98], gestaltet Ovid in seinen *Metamorphosen* (10,1–105; 11,1–93) die O.geschichte: Die Hochzeit O.' mit E. steht unter schlimmen Auspizien; diese bestätigen sich umgehend, als die junge Braut im Gras auf eine Schlange tritt und an ihrem Biß stirbt. O. betrauert sie ausgiebig, will nichts unversucht lassen und sucht daher die Unterwelt auf. Dort tritt er vor Hades und Persephone, rührt die Saiten und trägt ihrem Klang ein ausführliches rhetorisch-juristisches Plädoyer vor, in dem er auf die temporäre Rückerstattung seiner Ehefrau dringt (vgl. bes. 10,32–37). Nach seiner *peroratio* (Schluss der Rede), die im widrigen Falle seinen eigenen Tod ankündigt (10,38f.), erfolgt eine tränenreiche Reaktion der Unterwelt; eine Reihe traditioneller infernalischer Strafen (u. a. des Tantalos, Ixion, Sisypchos) setzen vorübergehend aus. E., als »frische« Tote noch vom Schlangenbiß in den Fuß geschwächt, wird O. von den gerührten Gottheiten der Unterwelt zurückgegeben; allerdings dürfe er sich vor dem Erreichen der Oberwelt nicht nach ihr umsehen. Kurz bevor sie dort angekommen sind, wendet sich O., der sich um die schwache E. sorgt und zugleich begierig ist, sie zu sehen, um. Sofort gleitet

seine Braut zurück in die Unterwelt; nur ein schwaches »vale« (10,62) vermag sie zuvor noch auszustoßen.

O., dem der Zugang in den Orcus nun verwehrt bleibt, trauert sieben Tage, ohne Nahrung zu sich nehmen. Er will in der Folge nicht mehr mit Frauen Verkehr haben, worunter zahlreiche Werberinnen leiden haben. Statt dessen führt er in den drei folgenden Jahren die Knabenliebe in Thrakien ein und trägt vor einem eigens herbeigeströmten Publikum aus zahlreichen Bäumen sowie Vögeln und Wildtieren als »gottgeborener Dichter« (»dis genitus vates«, 10,89) in der Funktion eines intradiegetischen Erzählers eine Reihe von zumeist unglücklich endenden Liebesgeschichten vor (Rest von Buch 10). Während dieser Lieder wird O. von einer Anhöhe aus von jungen Kikonenfrauen belauert, die alsbald zum Angriff gegen ihren Verächter übergehen. Durch den Lärm der Instrumente des Kybelekults und ihr »bakchisches Geheul« (11,17) setzen sie den magischen Sang des »apollinischen Dichters« (»vatis Apollinei«, 11,8) außer Kraft, wodurch er angreifbar wird und sie ihn mit einer bunten Fülle an Schlaginstrumenten und Wurfgeschossen, schließlich auch mit verschiedenen Ackerbaugeräten niedermetzeln und zerteilen können.

Unter gewaltiger Trauer der Tier- und Pflanzenwelt sowie der Nymphen werden Haupt und Lyra des O., die fortwährend Klagelaute verströmen, vom Hebrus aufgenommen und über das Meer nach Lesbos gespült. Dort verwandelt Apollon eine Schlange, die das Haupt des O. bedroht, zu Stein. Als Toter gelangt O. nunmehr in die Unterwelt, wo er zusammen mit seiner toten Frau umherwandert. Bacchus bestraft die Mörderinnen (11,68) durch Verwandlung in Bäume. Der Gott selbst verläßt den Landstrich der Untat; Ovid leitet mit einer letzten Erwähnung des O., nunmehr in der Rolle eines Mysterienstifters (11,92), die Geschichte von Midas über.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Vergils und Ovids Versionen des Mythos mit ihrer Zentrierung der Geschichte von O. und E. spiegeln keinen ursprünglichen Befund der Sagen um O., sondern sind »ein spätes, synkretistisches Konstrukt« [24.158]. Aufgrund ihres Synkretismus, der an dieser Stelle nicht mythogenealogisch zu sezieren ist, enthalten sie explizit oder in Anspielung Hinweise auf ant. Ausformungen und Aspekte der O.gestalt, die z. T. mit dem narrativen Gehalt der E. erzählung (einer wohl relativ späten Zutat im Mythenkonglomerat um

O. [Kloldt in: 36.40f.; 56f.]) in keiner vordergründig manifesten oder notwendigen Beziehung stehen. Dies gilt etwa für jene bei Ovid kurz angedeutete Rolle des O. als Mysterienstifter, der nach vielfacher, bis ins 5. Jh. v. Chr. zurückreichender Überlieferung (Belege bei [20.1104–1108] und [64.1263–1267]) die Dionysos-Mysterien ebenso wie die eleusinischen Mysterien begründet haben soll und dem oft Züge eines Zauberers, Sehers und Theologen zugeschrieben wurden (Belege bei [64.1261–1263]).

Gleichfalls bei Ovid, der einen »apollinischen Sänger« O. unter »bakchischem« Ritualärm ums Leben kommen, dann aber sowohl Apollon als auch Bacchus-Dionysos posthumen Verteidigern O.' avancieren läßt, finden sich Hinweise auf die prekäre Position der O.gestalt zwischen Apollon und Dionysos: »Der Sänger O. der nicht-orphischen Sage ist eine apollinische, der Theologe O., der Stifter der orphischen Mysterien, eine dionysische Gestalt« [64.1304]. Solche in den genannten Texten nur anspielungshalber greifbaren Aspekte der O.gestalt sind für die Rezeption des O.mythos ebenso bedeutsam wie andere, bei Vergil bzw. Ovid ganz explizit gemachte Themen und Motive, die schon in der Antike variierend dargestellt und interpretiert worden sind.

Dazu gehören die unterschiedlichen ant. Erzählungen (1) von der wundersamen Macht von O.' Gesang über Bäume und Tiere, die sich bisweilen auf die ganze Natur, ja auf den Kosmos schlechthin erstrecken kann (Belege bei [64.1247–1251]); (2) vom Ausgang der Katabasis (des Abstiegs in die Unterwelt) des O., der schon vor Vergil häufig tragisch gestaltet wurde und zum ersten Mal, auch in sarkastischer Verzerrung, bei Platon, *Symposium* 179d bezeugt ist, aber möglicherweise auch eine Variante des glücklichen Gelingens kannte ([1.81f.]; [14.722f.]; [20.1158]; [Kloldt in: 36.57–59; 78f.; mit weiterer Lit. in Anm. 116]; skeptisch: [64.1268–1276]) und dessen Katastrophe jedenfalls bei Ovid durch das – freilich ironisch lesbare – *happy ending* einer Vereinigung O. und E. nach beider Tod verlängert wurde (s. o.); (3) den Tod des O., der teils kultisch-religiös, teils menschlich-lebensweltlich motiviert und auf verschiedene Weise, z. B. auch durch einen von Zeus geschleuderten Blitz, herbeigeführt wird (Belege bei [20.1165–1169] und [64.1281–1293]); (4) O. fortgespült, über den Tod hinaus weitersingenden Haupt des O., das auf Lesbos oder in Smyrna angekommen sein soll und das die Antike bisweilen kultisch bestattet werden bzw. Orakelstatus erlangen läßt (Belege bei [20.1090,1093f.,1168–1171] und [64.1242–1245,1292–1296]).

Bei Vergil und Ovid gar nicht genannt, doch von Bedeutung für einzelne Rezeptionsphasen sind ferner: (a) die posthume Versetzung des O. in den Gestirnhimmel

(*katasterismós*) der Lyra des O. bzw. auch des O. selbst und die damit zusammenhängende astrotheosophische Lehre, wonach O. den Griechen in verhüllter Form die Astrologie eröffnet habe, in deren Rahmen seine am Himmel zu erblickende siebenstimmige Lyra die Harmonie der sieben Planeten darstelle (Belege bei [64. 1296–1298]); (b) die sehr alte Rolle O.' als Teilnehmer ■■ der Argonautenfahrt [Klotz in: 36. 51 f.]; [64. 1254–1261], auf der ihn die herkömmliche Argonautenliteratur (u. a. Apollonios von Rhodos, Valerius Flaccus) im wesentlichen als Musiker und Figur nachgeordneter Bedeutung mitfahren läßt (Iason und die Argonauten), während die dem O. als Verfasser zugeschriebenen orphischen *Argonautiká* (4./5. Jh. n. Chr.) ihn zum zentralen Helden und *spiritus rector* der gesamten Argonautenfahrt werden lassen; (c) schließlich seine angebliche Verfasserschaft des religiös-orphischen Schrifttums wie der *Diathékai* (*Testament*), der *Theogonie*, der *Orphischen Hymnen* und jener *Argonautiká* sowie seine Rolle als vermeintlicher Begründer des Orphismus (Überblick z. B. bei [Frede in: 36. 229–245]).

Bereits auf Rezeptionsphänomene späterer Epochen verweisen allegoretische und rationalistische Deutungen des O. mythos von der Art des Horaz (Hor. ars 391–393: Die Zähmung wilder Tiere durch O.' Gesang meint die zivilisatorische Tätigkeit eines historischen Kulturstifters O.) und des Pausanias (Paus. 9,30,5: O. wird von den Thrakerinnen nicht wegen der Knabenliebe getötet, sondern weil er die Männer auf seine Wanderungen mitnahm, und die Frauen müssen sich erst betrinken – Referenz auf Dionysos –, um O. töten zu können; vgl. die Variante Paus. 9,30,6: nach dem Tod seiner Frau geht O. nicht in die Unterwelt, sondern zu einem thesprotischen Totenorakel; als er dort glaubt, die Seele E.s folge ihm, sich daher umwendet und seinen Irrtum erkennt, nimmt er sich ■■■ Kummer selbst das Leben).

B.1.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Antike (grundlegende Darstellungen: [15]; [50]; vgl. auch [1]; [39]; [49]; [62. 177–184]) erscheint O. zuerst um 570/60 v. Chr. auf einer Marmormetope des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi mit einer Reliefdarstellung des O. an Bord der Argo [15. no. 6]; [Klotz in: 36. Abb. 3]; [44. fig. 6]; [50. Taf. I.1]. Danach weicht das Thema der Argonautenfahrt ■■■ der Überlieferung. Wenig später, um 530 v. Chr. [50. 14]; [62. 177 f.], zeigt eine schwarzfigurige attische Oinochoe bereits den Sänger O., der mit der Kithara im Arm eine Vortragsbühne besteigt [50. Taf. I.3]; [39. Teil 1. fig. 1]; [62. Abb. 1].

Die rotfigurige attische Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr. behandelt in einer Folge typisierter Motive im

wesentlichen den Themenkreis um den Tod des O.: (1) O. bei den Thrakern: Ab 460 v. Chr. ist ein apollinisch, bisweilen ekstatisch stilisierter Musiker O. in offener Naturlandschaft situiert, dessen Musik bzw. Gesang ein oder mehrere Thraker versunken lauschen [1. Tav. I–II]; [50. Taf. XV. XVI.1–2]; [15. nos. 7–15. 22–26]. Die italische Vasenmalerei des 4. Jh. v. Chr. versetzt dieses Motiv meist in ein elysisches Szenarium, in dem die Thraker durch Gottheiten wie Aphrodite flankiert werden und eine Kontamination mit dem ursprünglich getrennten Motivstrang O. in der Unterwelt erfolgen kann [1. Tav. III–VII]; [15. nos. 20 f.]; (2) Ermordung des O.: Heranstürmende Thrakerinnen attackieren und töten in offener Landschaft den fliehenden oder zusammenbrechenden und bisweilen stark blutenden O., der ganz oder teilweise nackt und häufig sehr effeminiert erscheint, mit unterschiedlichen Stichwaffen und Wurfgeschossen, ähnlich der späteren Schilderung bei Ovid, aber ohne eine Darstellung der körperlichen Zerstückelung [15. nos. 28–59]; [24. nos. 5 f.]; [50. Taf. XVII–XXIII]; (c) O. Haupt des O.: eine thrakische Frauenfigur hält das soeben mit einem Schwert abgeschlagene Haupt nach oben [15. nos. 66 f.] bzw. das abgeschlagene Haupt erteilt Orakel [24. Abb. 7]; [15. no. 68]; [50. Taf. XXIV]; [62. Taf. 10.3–4] (vgl. [1. 404 mit Tav. XIV]). Die unteritalische Vasenmalerei des 4. Jh. v. Chr. behandelt vorzugsweise das Motiv O. in der Unterwelt [1. Tav. VIII–X]; [15. nos. 73. 78]; [24. nos. 1 f.]; [44. fig. 4]. Meist spielt E. dabei keine Rolle, sondern ■■ kommt die wohl ursprünglichere (anders [50. 43 f.]) allgemeine Thematik von O.' Sangesmacht in der Unterwelt zur Darstellung: Ein rhythmisch bewegter O. in orientalischem Gewand und mit phrygischer Mütze musiziert an der Seite einer Aedicula, in der Hades und Persephone stehen bzw. thronen und die von Unterweltsgestalten (Sisyphos, Tantalos, Kerberos usw.) umgeben ist [Klotz in: 36. Abb. 8 f.]; [50. Taf. XI.3–4].

In dem singulären Beispiel eines Neapolitaner Volutenkraters von ca. 330 v. Chr. [15. no. 80] hält allerdings ein solcher O. eine E. mit führendem Griff am Unterarm [36. Abb. 10]; [44. fig. 2]; [50. Taf. XII.1–2] (vgl. [50. 44]; [62. 182 f.]). Hier ist die Positionierung der beiden Gestalten (die links befindliche E. im Armkontakt mit dem rechts stehenden O., beide aufrecht) analog zur berühmten, wenn auch in der Deutung nicht ganz unumstrittenen [Klotz in: 36. 56 f. Anm. 46] Darstellung von Hermes, E. und O. auf einem der sog. Dreifigurenreliefs, dessen Original auf ca. 410 v. Chr. datiert und von dem in Neapel, Rom und Paris drei vollständige Kopien existieren [50. 93]: Zu sehen ist der Moment, da O. sich umgewandt hat und Hermes E., die den Schritt nach hinten zu wenden ansetzt, mit sanftem Druck der linken Hand zur

Rückkehr in die Unterwelt nötigt [50. 47] (vgl. Abb. 1).

Sonst sind kaum weitere ant. Abbildungen von O. und E. greifbar, abgesehen von zwei qualitativ münderen Darstellungen mit Kerberos [50. 43. Taf. XI.1–2], einem Grabgemälde in Ostia (wohl 3. Jh. n. Chr.; [50. Taf. XIV.3]) und einigen fragmentarisch erhaltenen oder nicht sicher zu deutenden Werken [50. 44. 47 f.]. In der Bildenden Kunst der röm. Kaiserzeit [58] widmen sich neben Wandgemälden, Reliefs und Kleinskulpturen v. a. Mosaiken dem O. thema und stellen dabei nun mit Vorliebe O. unter den Tieren dar (vgl., auch zu vorchristl. Werken, [50. 23–40]; Abb. in [1. Tav. XV–XVI]; [15. nos. 91–137]; [24. Abb. 9–11]; [39. Teil 3, fig. 31–43]; [50. Taf. V–X]). Wenn die auffallend stabile Ikonographie eines meist phrygisch gewandeten O. inmitten der von ihm durch Spiel und Gesang besänftigten Tiere dabei auch vorderhand v. a. der ikonographischen Folklore und Ergötzung an erbaulichen Orten wie Thermen, Gärten und Brunnenanlagen diene, ist die bildliche Analogie des in Frontalstellung ruhenden musikmächtigen O. zum friedensmächtigen Kaiser doch frappant: »La figure d'Orphée [...] sert d'appui à l'idéologie de la paix: la *pax romana* coincide avec la *pax musicalis*«, was auf Münzbildern der Epoche seine Entsprechung findet, auf denen O. gemäß dem Bildprogramm der *pietas antonina* stilisiert erscheint [15. 104].

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Die Spätantike und das MA setzen sich zunächst v. a. mit O. in seiner Rolle als heidnischer Sängertheologe, zunehmend aber auch mit der E.-Geschichte auseinander. Dabei sind bis zum hohen MA allegoretische Deutungen vorherrschend, während ab dieser Zeit der Wortsinn der O. erzählungen zunehmend an Eigenwert gewinnt und O. u. a. zu einem Idealtyp des Liebenden werden kann. Frühen christl. Apologeten wie Tatian und Theophilus von Antiocheia (2. Jh.) ist es darum ■■ tun, die dichterische und religiöse Autorität O.' wie überhaupt die heidnischen Autoren zeitlich nach Moses und hinter die alttestamentarischen Schöpfungs- und Gründungserzählungen einzuordnen und die pagane Kultur damit als Derivat der jüdisch-christl. Tradition abzuwerten [13. 29–31]. Dessen ungeachtet hat O. bereits hier unter den Exponenten des Heidentums einen gewissen Sonderstatus, der aus der Rezeption des ihm zugeschriebenen orphischen *Testaments* (s. o. B.1.1.) resultiert: Auf der Basis dieses Texts erscheint O. als früher Monotheist, ■■ ihm das Interesse christl. Schriftsteller sichert [13. 13–28. 31 f.]. Dieses Interesse kulminiert bei Clemens von Alexandria (ca. 150–215), des-



Abb. 1: Orpheusrelief (Hermes, Eurydike und Orpheus), griech. Halbplastik, ca. 420 v. Chr. Paris, Musée du Louvre.

sen *Protreptikós* O. – basierend auf seiner Rolle als orphischer Religionsstifter und auf seiner übernatürlichen Sangesmacht über Bäume und Tiere – zwar als Zauberer und dämonischen Betrüger darstellt, wobei aber O., der in Clemens' *Strömáteis* auch schon als »Theologe« bezeichnet wird, unversehens *ex negativo* zu einer Vorläuferfigur Christi gerät, dem die wahre schöpferische »Musik« der Weltenharmonie und die Fähigkeit zur Zähmung des ungebärdig Wilden zu Gebote stehe [13. 32–34. 53–56]; [Irwin in: 61. bes. 54 f.]; [38. 73–76].

Ganz entlastet von christl. Vorbehalten erscheint O. ■■ Beginn des 5. Jh. bei Macrobius, dessen Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis* in einer Mischung aus jener schon bei Horaz belegten Kulturallégorie und neuplatonischer Deutung behauptet, O.' musikalische Beeinflussung der »vernunftlosen Lebewesen« stehe für die Hinführung einer noch barbarischen Menschheit zum ästhetischen Musikgenuß, und dieser wiederum sei schlechthin ein Beleg für die Erinnerung der menschlichen Seele an die Musik, die ■■ [nämlich präexistent] im Himmel vernahm« (2,3,7 f.).

Von dieser platonistischen Hochschätzung O.' weit entfernt ist einer der für das MA einflußreichsten O. texte, nämlich der Verstext 3,12 aus der *Consolatio Philosophiae* des Boethius, der nunmehr die E. ge-

schichte in den Mittelpunkt stellt: In Kurzform wird hier erzählt, wie O. nach dem nicht näher erläuterten Tod seiner Braut in die Unterwelt steigt, dort wie bei Vergil und Ovid durch seine Klage beeindruckt und E. zurückhält; die Bedingung besteht in dem bekannten Verbot, sich umzusehen, das überschritten wird: E. ist verloren. Anfang (vv. 1–4) und Schluß (vv. 52–58) des Textes stellen den Konnex zur vorhergehenden Prosapassage her, die von Gottes Wesen handelt, und machen das Gedicht **III** Allegorie einer am Weltlichen scheiternden Gotteserkenntnis: O. ist der Mensch, der die »leuchtende Quelle des Guten« sehen und dazu die »Fesseln der lastenden irdischen Welt« abstreifen will; doch wie er durch sein Zurückblicken scheitert, **III** werden alle scheitern, die ihren »Geist hinauf zum Tageslicht der Oberwelt« führen wollen, wenn sie in die »Grotten des Tartarus« zurückblicken. Damit ist der Grund für ein Gutteil der moralischen und theologischen O.allegoresen des MA gelegt, das Boethius' O.version »frühzeitiger und im ganzen bedeutend häufiger kommentiert und übersetzt als die Ovids« [22.255].

Daneben steht dem MA ein anderes kultur- und musiktheoretisches Allegoresemodell in den *Mythologiae* des Fulgentius (5. Jh.) zur Verfügung; dort wird in der *Fabula Orphei et Euridicis* (3,10; [38.80f.]) die Geschichte von O. und E. als »Allegorie der Musik« (»artis musicae designatio«) begriffen: O., die »oreafone, id est optima vox« (»d. h. beste Stimme«; zur **III** Fortführung dieser Etymologie [21.47–49]) als Praxis der Musik, verliert in E. das zugleich theoretische und mystische »profunde Urteilsvermögen« (»profunda diiudicatio«), das zwar von Aristaeus, also von den »besten Menschen« (Vergils Bienenzüchter ist hier abgeleitet vom griech. *áristos*) erstrebt wird, aber doch die Gemeinschaft mit den Menschen meidet, weshalb auf dieser Welt die klangliche Schönheit der Musik (O.) niemals mit dem letztlich im Dunkel der »Unterwelt« verharrenden umfassenden theoretischen Wissen um die Musik (E.) vereinigt werden kann. Bis über das hohe MA hinaus wird die somit angelegte allegoretische Unterscheidung von O. als »Stimme« und »Beredsamkeit« (*eloquentia*) **III** E. als »Wissen« und »Weisheit« (*sapientia*) in zahlreichen Abwandlungen fortgeführt [38.81–84]. Im späten MA kann die Verbindung von *eloquentia* und *sapientia* rein rhetorisch aufgefaßt und durch Verweis auf das Rednerideal Ciceros begründet werden [22.273], während sich die nach Fulgentius' Muster vorgenommene Allegorese auch in ein **III** strikten Sinn musiktechnisch ausrichten kann: E. steht dann etwa für ein vom Komponisten (O.) schwer **III** erlangendes Wissen um musikalische Strukturen und Effekte [38.85–97]. (Freilich wird musikalische Allegorese oft auch ohne Rekurs auf die etymologisch fundierte Deutung des Fulgentius vollzogen, indem

schlechthin O.' Sangesfähigkeit für die Macht der Musik **III** stehen kommt – vgl. [22.267–269]; [21.62f.] –, die auch als verführerische Kraft negativiert werden kann [22.269f.]).

Dieser *artes*-Allegorie steht (1) die moralische bzw. (2) die moralisch-theologische Deutungspraxis in der Nachfolge des Boethius gegenüber; in dieser Deutungstradition, die gleichfalls zumeist allegoretisch verfährt, schwankt die Figur des O. zwischen den Extrempolen der Zuschreibung satanischer und christologischer Züge:

(1) Für die rein moralische O.interpretation kann das Gedicht *De **III*** (1100–1107; »Über das Geld«) des Abtes Theoderich als Beispiel dienen: Er rühmt einen O., der für die Überwindung der »verführerischen Trägheit« (»desidia blanda«) durch »Anstrengung« (»labor«) und »Fleiß« (»studium«) steht, der damit selbst die Hölle besiegt und dessen Macht durch gewaltige botanische und zoologische Kataloge von Kreaturen untermauert wird, die dieser unterworfen sind [22.260f.]. Ein moralisches Allegoresemuster wird auch auf die Fulgentiustradition übertragen, wenn in einer Reinterpretation, die offenbar auf Remigius von Auxerre zurückgeht und die beim sog. Mythographus Vaticanus III vorliegt, O. als »beredte Überzeugungskraft« (»facundia«) und E. als »Verstand« (»discretio«) gedeutet werden, wobei die *facundia* die Aufgabe hat, die *discretio* vor einer Verstrickung in die weltlichen Verlockungen **III** bewahren, sofern der schon einmal instruierte »Verstand« (= die aus der Unterwelt befreite E.) nicht wieder rückfällig wird (d. h. sich umblickt). Dabei reformuliert die Allegorese den Mythos: Nicht O., sondern seine Frau blickt sich um ([22.272]; Text auch bei [13.135]). Die Moralallegorese erhält unter Rekurs auf Boethius im 12. Jh. durch die Schule von Chartres (Bernhardus Silvestris, Wilhelm von Conches) einen stark platonistischen Einschlag [22.275–279]. In Wilhelms einflußreicher Deutung steht O. für den Weisen schlechthin (»pro quolibet sapiente et eloquente«), E. für sein ambivalentes »natürliches Begehren« (»naturalis concupiscentia«), das verderblich wird, **III** es sich der Tugend (Aristaeus) widersetzt, ihr irdische Güter vorzieht und dadurch in die »Hölle« gerät. Während dies ein schlechter Abstieg ist, zählt O.' Katabasis zu den guten, denn er begibt sich in die »Hölle«, also zu den irdischen Dingen, um sie als wertlos zu erkennen und **III** sein »natürliches Begehren« (E.) wieder zu entziehen.

(2) Wo die **III** Moralallegorese einen deutlichen religiös-theologischen Einschlag gewinnt, wird in einer Minderzahl der Fälle O. als heidnischer Dämon, Werkzeug der Hölle und Marionette des Teufels gesehen [22.261f.]. Meist hingegen gerät **III** – häufig im Kontext der ma. Ovidauslegung (dazu [22.254f.]) –

zum vernunfthaften Kämpfer gegen die von E. bzw. von der teuflischen Schlange ausgehende fleischliche Verlockung (seine thrakischen Mörderinnen vertreten denn auch die *luxuria*, während die Knabenliebe von Ovids O. zur aufrecht-männlichen Geisteshaltung mutiert), gewinnt monchische Züge oder wird gar in die Nähe Christi gerückt, zum Typos Christi stilisiert oder geradezu »O. Christus« genannt. Die Geschichte von O. und E. wird aber auch zum biblischen Sündenfall analogisiert (O. = Adam, E. = Eva/Schlange/Teufel); vgl. [13.118–131]; [22.285f.].

Explizit bereits aus dem Bereich herkömmlicher moralischer bzw. theologischer Allegorese ausgegrenzt erscheint der O. Dantes, der im *Convivio* (2,1,3) im Sinn des dichterischen »senso allegorico« unter der »schönen Lüge« (»bella menzogna«) des Wortsinns die »Wahrheit« ausdrückt, wonach ein weiser Mensch die Rohheit und Ungebildetheit anderer sprachlich lindern kann [63]. Hier wie andernorts im späteren MA [13.135] beginnt sich bereits ein neuer, mundan gefärbter O. der innerweltlichen Eloquenz abzuzeichnen.

Eben in dieser Zeit wird die Figur des O. aber auch auf ganz andere Weise von den allegoretischen Bürden befreit, wenn verschiedene lyrische und erzählerische Texte O. zum Spielmann und seine Lyra zur Fiedel machen, ja wenn **III** adligen Minnesänger ([13.158f.]; [21.58]) und das Paar O.-E. **III** »amans fins« avanciert [22.264f.]; [13.168]; [38.111]. Die neue Rolle O.' als ma. Liebender kann in eine extreme Sensualisierung münden, wenn etwa in dem anonymen Gedicht *Prendatur oculos* aus dem 12. Jh. (Text bei [13.169] und [38.109f.]) O. **III** Liebe zur schönen E. alle astronomische Spekulation vergißt, vom Philosophen **III** flammenden Liebhaber wird (»in flammam abiit totus philosophus«) und schließlich E. »die Pforten der Scham öffnet und ihren Schoß freigibt für die Läufe und Spiele der Liebe«, wonach O. mit seiner Lyra eine entspannte Melodie anstimmt.

Der verweltlichte O. wird in der Literatur nicht nur zum Troubadour, sondern gar **III** König gemacht. Als solcher erscheint er im engl., wohl nach einer altfrz. Vorlage gestalteten *Sir Orfeo* (13./14. Jh.) [21.69–72], der den ant. Mythos mit keltischen Erzählmustern kreuzt: Heurodis, Ehefrau König Orfeos von Winchester, wird während eines Schlafs **III** einem Elfenkönig aufgesucht, der ihr ihre Entführung in sein Märchenland vorhersagt, die dann auch stattfindet. Orfeo gibt sein Königreich auf, zieht als singender Eremit, der die Tiere bezaubert, durch die Wälder, gelangt in jenes Märchenland und ersingt sich vom Elfenkönig und seiner Frau als Preis Heurodis. Zusammen kehren sie zurück nach Winchester, **III** dem glücklichen Ende ein Wiedererkennung- und Wiedereinsatzritus durchlaufen wird. Obwohl man wahrscheinlich machen wollte, daß der

Autor des Werks Kenntnis christl.-allegoretischer Interpretationen der O.-E.-Geschichte gehabt habe ([13.175–194]; skeptisch: [Vicari in: 61.74–76]), hat *Sir Orfeo* in der Rezeptionsgeschichte des O.mythos v.a. insofern Bedeutung, als hier noch im MA ein weitgehend »entheologisierter« (*pace* [19.251f.], der eine Christianisierung des klassischen O.mythos sieht) und »entmoralisierter« O. in einer gänzlich innovativ gestalteten erzählerischen Großstruktur auftritt (zu vergleichbaren, aber kleinformatigen Ansätzen im dt.sprachigen Bereich vgl. [29]), deren literalsinnig-fiktionaler Verfaßtheit ein starker Eigenwert zukommt; dabei hat man die Tatsache, daß die Ablösung von herkömmlicher Mythenallegorese »by recasting a Christianized classical myth as **III** Breton lay« zustande kommt, auch metapoetisch interpretiert ([43], Zitat dort 348).

In anderer Weise, und zwar sehr wahrscheinlich [16.9] bereits unter dem Einfluß des rinascimentalen Platonismus M. Ficinos, gestaltet im 15. Jh. R. Henryson *Orpheus and Eurydice* [13.195–209]; [18]. Hier ist der O.mythos mit erzählerischen Elementen ma. Ritterromane, einer platonistischen Kosmosmetaphysik und einer moralistischen Aussageabsicht kombiniert: Der »king schir orpheuss«, wegen seines Ruhms von der Thrakerkönigin E. geheiratet, verliert seine Gattin auf vergilische Weise, durch Aristaeus und die Schlange. O. sucht seine Frau zunächst im Himmel, wobei er die einzelnen Himmelsphären durchläuft und Kenntnis über sie erlangt. In der Unterwelt überwindet er alle Hindernisse durch seine Himmelsmusik, spielt erfolgreich vor Pluto (»Hades«) und einer Proserpina (»Persephone«) mit den Zügen einer Elfenkönigin, sieht sich aber auf dem Rückweg verbotenerweise um und verliert seine Frau wieder, **III** eine lange, nicht immer genau auf die Fiktion abgestimmte *moralitas* zum Schluß des Textes im Sinne der ma.-allegoretischen Tradition boethianischer Prägung kommentiert. Solch ma. Moralisierung gänzlich abgebaut hatte bereits ein Text ganz anderer Prägung, nämlich die vielleicht früheste parodistische Behandlung des O.stoffes in der altfrz. Boethiusübersetzung von Bonaventura de Demena, die sich auf die Lächerlichkeit des Witwers O. konzentriert, der nur in die Hölle vorgelassen wird, damit sich deren Bewohner bei schallendem Gelächter über ihn amüsieren können [21.75f.].

B.2.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Spätantike und des MA ist zunächst die frühchristl. Assimilation der Ikonographie des O. **III** die Ikonographie Christi frappant [13.38–85]; [17]; [42]; [58]. Die Tatsache, daß **III** mit O. vage messianische Ideen verknüpfen und **III** als



Abb. 2: Orpheus-Fresko, Ende 4. Jh. Rom, Katakombe SS. Pietro e Marcellino.

eine Art Typus des »göttlichen Botschafters« verstanden werden konnte, dessen Erfüllung Jesus Christus war, sowie die sowohl O. als auch Christus zugeschriebene Erfahrung einer Katabasis und Rückkehr aus der Unterwelt begünstigen eine solche außergewöhnliche Engführung O.' mit Christus. Auf einer Anzahl altchristl. Fresken der röm. Katakomben aus dem 2. bis 4. Jh. [15. no. 164] erscheint O.-Christus in einer modifizierten Ikonographie des paganen Themas »O. unter den Tieren«: Die zentral sitzende Figur ist nun von meist zahmen Tieren umgeben, die nicht eine pagane, sondern auch eine christl. symbolische Valenz haben, namentlich von Adlern, Tauben und Schafen (vgl. Abb. 2).

Ein Deckengemälde in der Domitillakatakombe zeigt O.-Christus mit phrygischer Mütze unter den Tieren; die Darstellung ist umgeben von acht trapezförmigen Bildern, von denen jedes zweite biblische Motive bietet [32. fig. 1.11]; [62. 191 f. m. Abb. 4]. Daneben sind mehrere weitere Darstellungen bekannt, auf denen die Gestalt des O. mit der christl. Ikonographie des sog. Guten Hirten überblendet ist [15. nos. 167–169]. Schließlich existieren einige röm.-christl. Sarkophage ([15. nos. 165 f.], vgl. auch Abb. in [13. no. 17]; [24. nos. 12 f.]; [62. Taf. 12.3]), auf denen man Christus in Gestalt des leierspielenden O. mit Tieren, meist mit einem Schaf, sieht. Das merkwürdigste synkretistische Bildwerk, dessen Echtheit man allerdings früh bezweifelt hat [64. 1315 f.], ist ein zylindrisches Siegel oder Amulett ([15. no. 175]; Abb. in [13. no. 8]), auf dem eine gekreuzigte Figur sehen ist, über der ein Mond und sieben Sterne schweben und die mit der Aufschrift ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ (»der bakchische O.«) versehen ist. Auch mit David wird O.'

Ikonographie kurzgeschlossen, vgl. ein Mosaik in Jerusalem von 508/09 n. Chr. mit König David in orphischem Bildschema [15. no. 170].

Im MA setzt sich diese Analogisierung fort: So zeigen zwei Illustrationen zu der Homilie des Gregor von Nazianz *In sancta lumina*, die wohl beide aus dem 11. Jh. stammen, den leierspielenden O. mit Heiligenschein in einem Bildkontext, der ursprünglich auf den biblischen David weist [13. 152–155 mit Abb. 20 f.]; [24. 173–175 m. Abb. 16]. Die erhabene Pose der Darstellungen kontrastiert mit dem Text Gregors, in dem O. als Urheber verwerflicher paganer Bräuche kritisiert wird. Eine vergleichbare Divergenz zwischen kritisch-moralistischem Text und einer bildlichen Darstellung, die eine andere Botschaft vermittelt, findet sich in Illustrationen Christine de Pizan *Epistre Othea* (1400) [Blumenröder in: 36. 207–209 mit Abb. 1–5]; [52. 34–36 m. Abb. 7 f.], die O. in Kap. 67 als Sänger unter den Tieren, in Kap. 70 mit E. vor dem Höllentor thematisiert. Beide Male erscheint O. moralistisch negativiert: Der Sänger ist ein »O. voluptuosus«, der betörende Verführer und Bezauberer selbst des Tierischen, dessen Musik den Ritter, der der mundanen Sinneslust abhold sein soll, nicht an der Entfaltung tugendhafter Tätigkeit im Waffenhandwerk hindern dürfe; der O. der Rückholung E.s gescheiterte Liebende soll eine Warnung vor dem Hochmut bieten.

Doch die Darstellungen, die O. zumeist prächtig und elegant gekleidet zeigen, weisen der Abbildung des O.mythos einen ästhetischen Selbstwert zu, der mit dem eigentlich illustrierenden Text wenig zu tun hat, und zumindest eine Darstellung der Höllentorszene (Brüssel, Bibl. Royale, MS 9392, fol. 73v;

Abb. in [36. no. 5] und [13. no. 27]) zeigt gar eine eindeutig gelingende Rückholung der E. [13. 175], die ein zufriedener O. musizierend in eine oberweltliche Landschaft führt. Eine derartige Emanzipation der Bildgestaltung vom Text gibt es manchmal auch in vergleichbaren Illustrationen der E.geschichte in Ausgaben des *Ovide moralisé*, wenn dort einen O. sieht, der in Richtung einer E. blickt, die ihm eine Teufelsgestalt im selben Moment offensichtlich glücklich übergibt (Abb. aus der Ausgabe Verard, Paris 1493, bei [13. no. 28]; vgl. auch den Holzschnitt aus der Ovidausgabe Brügge 1484 bei [65. Abb. 3]). Zudem kontaminieren die Illustratoren von Handschriften des *Ovide moralisé* des öfteren Ovids Version des O.mythos mit der zweiten kanonischen Fassung von Vergil: Eines der Motive zeigt etwa den Tod der E., die liegend oder fallend dargestellt wird und hinter der ihr vergilischer Verfolger Aristaeus erscheint (Abb. von ca. 1375 und ca. 1400 bei [13. nos. 31 f.]). Die Schlange, die hier E. beißt, ist als kleiner satanischer Drache, mithin als Bild des Teufels gefaßt [13. 183 f.] und verweist damit auf jene ma. Allegorese moralisch-religiöser Prägung, die bereits die Schlange mit Satan analogisiert hatte (s. o.).

Auch Entsprechungen der allegoresefreien, literarischen O.gestalt eines idealisierten ma. Liebenden gibt es in der Buchmalerei; vgl. etwa eine auf ca. 1450 datierbare Illustration zu Lydgates *Fall of Princes* (MS B.M. Harley 1766, fol. 76r; Abb. in [13. no. 24] und [32. fig. 1.13]), die E. und O., der eine ma. Harfe für sie spielt, als höfisches Liebespaar in aufwendiger aristokratischer Kleidung darstellt und jeden Hinweis auf E.s Tod und O.' Katabasis ausblendet.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die Frühe Nz. ist zunächst durch das Nebeneinanderstehen eines humanistischen »Vollbildes« von O. und einer platonistischen Redogmatisierung der O.gestalt charakterisiert. G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* [13. 136–142]; [52. 21–25] integrieren in ihrem O.kapitel (5,13) in die kanonischen Versionen des Mythos Elemente, die im MA in Vergessenheit geraten waren: »O.' Teilnahme an der Argonautenfahrt, unterschiedliche Berichte über sein fortgeschwemmtes Haupt, seine Rolle als vermeintlicher Begründer dionysischer Mysterien und deren Bedeutung für die Umstände seines Todes. Diesen humanistischen Ansatz, der einen ant. O. im Bewusstsein um die zeitliche Distanz in möglichst vielen Facetten erfassen will, ergänzt Boccaccio nach der Fulgentius-Tradition, von der er sich aber explizit absetzt, um eine ausführliche Allegorese O.' als der »schöne[n] Stimme der Beredsamkeit« (»aurea phones, id est bona

eloquentie vox«), die mit der Redekunst (O.' Lyra) die Menschen erziehen kann (O.' Macht über die Natur) und zugleich das eigene »natürliche Verlangen« (E.), das der Tugend (Aristaeus) entfliehen möchte, durch rhetorische Überzeugungsarbeit wieder von der Verstrickung ins Vergängliche (Wiese, Schlangenbiß, Unterwelt) nach oben zur Tugend (zu den »superiora, id est virtuosa«) zurückführt (frühhumanistische O.allegorese im Verbund mit komparativer Mythol. gibt es Ende des 13./Anf. des 14. Jh. auch bei C. Salutati, *De laboribus Herculis*, vgl. [13. 142–145]; [Vicari in: 61. 79 f.]). Der Erfolg dieses Unternehmens im *lieto fine* [glücklichen Ausgang] ist hier als möglich vorausgesetzt).

Diesem O. als Prototyp des rhetorisch-erzieherisch wirkenden Humanisten stellt im 15. Jh. der nicht dem O. der E.geschichte, sondern dem mächtig-liturgischen Sänger und quasi-schamanistischen Orphiker O. interessierte dogmatisch-platonistische Ansatz M. Ficinos [59]; [60]; [Warden in: 61. 85–110] einen idealisierten Dichter-Priester gegenüber, dem durch seine Integration in die Tradition der *prisci theologi* (alten Theologen, u. a. Hermes Trismegistos, Pythagoras, Platon) tiefes kosmologisch-metaphysisches Wissen zugeschrieben wird und den Ficino einem Exponenten der eigenen Lehre macht. Der Florentiner hat sich selbst durch eine Stilisierung zum »novus Orpheus« persönliche Autorität zuzuschreiben versucht und die kalkulierte Pose eines Sängers eingenommen, der mit »orphischer Lyra« orphische Melodien von mystizistischer Profundität anstimmt. In philosophischer Hinsicht war diese ficinianische O.version bes. in Italien so wirkungsmächtig, daß das dominant aristotelische 16. Jh. die O.gestalt weitgehend ignorierte – bis hin zu F. Patrizi, dessen Poetik platonistische und aristotelische Züge des O. zusammenschaltet [38. 159. 173–180].

Zeitgleich mit Ficinos O.mystifizierung gestaltet A. Poliziano in seiner *Fabula di Orpheo* (1470er Jahre [35. 327 f. mit Anm. 22]; [55. 58–68] oder 1480 [41. 8 f.]; [38. 144]) eine für die frühe Geschichte der Oper (s. u. B.3.3.) zentral bedeutsame Bühnenversion mit gesanglichen Passagen [Leopold in: 7. 88 f.] (und zugleich das erste profane Bühnenstück in ital. Sprache). Der vergilisch-ovidische Mythos um O. und E., die der zudringliche Hirt Aristaeus liebt, wird in ein pastorales Milieu transponiert, das sich an Vergils *Eklogen* orientiert [38. 145 f.], und behält vorderhand noch sein tragisches Ende, wenn den Knabenliebe entschlossenen O. rasende Bakchantinnen in Stücke reißen. Dabei vermittelt das kleine, in seinen Gattungsreferenzen von einer Poetik der *varietas* gesteuerte [54] Stück keine moralische oder religiös-metaphysische Aussage, sondern stellt neben dem metapoetisch relevanten Thema von der Macht der Musik/Poesie die

affektische und ästhetische Wirkkomponente des in zahlreichen verschiedenen Versmaßen abgefaßten Textes in den Mittelpunkt [4. 24].

Die **ital.** Humanismus neu erschlossene facettenreiche O.gestalt spiegelt sich im 16. Jh. über Italien hinaus etwa in der frz.sprachigen Literatur, die O. eine Reihe unterschiedlicher Rollen zuweist [25. 8, 21, 33, 57, 61]: zunächst die des perfekten Musikers und des innig-galanten Liebhabers, dann die des idealen Dichters als Berufungsinstanz humanistischer Poetiken der *imitatio* oder, als *poeta-philosophus*, platonistischer Dichtungskonzeptionen, ferner die Rolle der Inkarnation rhetorischer Eloquenz, des Propagators von *sapientia*, die des Priesters, Zivilisators und Wohltäters der Menschheit, schließlich die des Argonauten und Orphikers, dessen vermeintliche Originaltexte (*Hymnen, Argonautica* usw.) **im 16. Jh.** umfassend herausgibt [25. 18 mit Anm. 26]. Dabei wird bisweilen versucht, möglichst viele Aspekte der O.gestalt nach der Art umfassender Lebensbeschreibungen zu versammeln (so die lat. *Orphéide*, 1510, 3 Bde., von Q. Stoa [25. 48–54]) oder O. auf der Basis einzelner Aspekte neu zu fassen: so *Les Muses* (1573) von J.-A. de Baif, der den Argonauten und apollinischen Dichter O. herausstellt, andere Rollen O.' wie den Priester, Kulturstifter oder Liebenden dagegen nur kurz thematisiert, dafür aber analog **Sophokles' Oidipus** auf *Kolonos* die Figur des gealterten O. erfindet [25. 82–93], oder die *Galliade* von G. Lefèvre de la Boderie (1578), bei dem der *priscus theologus* (alte Theologe) O. zum Schüler gallischer Barden wird [25. 98–103].

Die somit aufscheinende, für die rinascimentale Episteme schlechthin kennzeichnende Pluralität der O.gestalt wird als solche empfunden und, anders als im MA, demonstrativ ausgestellt: So läßt L. Labé in dem Prosadialog *Débat de Folie et d'Amour* (1555) Apollon sich auf einen weisen, asexuellen Sänger-Zivilisator O. berufen, wogegen Mercure mit dem O., der aus Liebe zu E. in die Unterwelt geht, als Beispiel von Wahnsinn und höchster Vernunftlosigkeit argumentiert – und Jupiter die Entscheidung des dialogischen Streits über **folie** und **folie** offenläßt [46]. Spielt in diesen Fällen die Allegorie als Vertextungsverfahren des O.mythos praktisch keine Rolle mehr, so wird sie von P. Calderóns beiden *autos sacramentales* mit dem Titel *El divino Orfeo* (ca. 1634, 1663) auf den Gipfel geführt und zugleich verabschiedet. In ihnen ist der Mythos von O. und E. mit der biblischen Schöpfungsgeschichte, der Sündenfallzählung sowie dem Leben Jesu in eine allegorische Überblendung gebracht, die in der zweiten Version bes. forciert wird: Die Menschennatur (in der ersten Version noch: E.) steht zwischen O., dem Schöpfergott und dem Fürsten der Dunkelheit (zuvor noch: Aristaeus); sie fällt und wird

vom Sang O.' erlöst, dessen Harfe die Form eines Kreuzes hat usw. [Leopold in: 7. 83–109; 128–145]. Der O.mythos, dessen Figuren in der zweiten Version teils ihre Namen verlieren, wird hier vom allegorischen Spiel nahezu aufgezehrt, die O.allegorese ist **einen Endpunkt** gelangt.

Das 18. Jh. zeigt demgegenüber bereits das Bemühen, einen »entmythologisierten«, historisch gefaßten O. einer Palette von Wissensdiskursen zu integrieren [26. 63–153], die von symboltheoretischen Ansätzen bis hin zur Hieroglyphen- und Völkerkunde reicht. O. figuriert etwa als Physiker und religiöser Gesetzgeber (bei Delisle de Sales), als Exponent keltischen Priestertums (bei S. Pelloutier, der O.' Namen von einer keltisch-thrakischen Etymologie seines Instruments, »Harff ou Horff«, herleitet [26. 88]) oder als Alchimist auf der Suche nach der »pierre philosophale« (»Stein der Weisen«; bei Dom Pernety). Allegoretisch aufgelöst werden dabei allenfalls störende narrative Elemente der ant. O.fiktion: Der Abstieg in die Unterwelt kann dann etwa die Neugier auf exotische Weisheit bedeuten, der Verlust der E. die fatale Ungeduld im alchimistischen Prozeß usw. Gänzlich rationalisiert erscheint O. in Jaucourts *Encyclopédie-Lemma Orphée* (1765): Seine kultur- und religionsstiftende Funktion wird in die Rekonstruktion seiner historisch begriffenen Existenz eingeordnet; die E.-Geschichte spielt bis auf eine Nacherzählung der rationalisierten Version von O.' Umblicken und Freitod, wie sie Pausanias (s. o. B.1.1.) gegeben hatte, keine Rolle; bei der Aufzählung möglicher Todesumstände werden »dunkle« Punkte wie O.' ovidianische Päderastie sorgsam vermieden. In der Literatur des 18. Jh. schwankt die Darstellung O.' zwischen Ekphrasis und Empfindsamkeit (z. B. im Prosagedicht *Hymne au soleil* des Abbé de Reyrcac [26. 129 f.]). Gegen die zeitgenössische Fixierung auf einen rationalistischen und einen orphischen O. reklamiert erst der »Protoromantiker« A. Chénier im späten 18. Jh. einen von ihm unter Berufung auf seine eigene halb-griech. Herkunft personalisierten und individualisierten O. als vorbildhaften Lyriker [26. 135 f.], worin sich bereits die Fragmentierung und Personalisierung O.' durch die Moderne ankündigt.

B.3.2. Bildende Kunst

Die Bildende Kunst der Renaissance konzentriert sich in Italien (Werkverzeichnis der dortigen O.darstellungen bei [Scavizzi in: 61. 158–161]) zunächst auf die Darstellung des Sängers O.; erst in der Hochrenaissance wird der E.mythos bestimmendes Thema. In ein insgesamt ma. Bildprogramm eingeordnet, steht L. della Robbias O.relief (1437/39) am Florentiner Campanile [52. 49–54] mit der Darstellung des lau-

tensspielenden O. unter den Tieren [36. Abb. 6]; [61. fig. 1]; [52. Abb. 12] jedoch bereits im rinascimentalen Kontext der Aufwertung von Musik und Kunst; möglicherweise ist O. hier nicht Vertreter einer technisch gedachten Instrumentalmusik, sondern einer unter dem Einfluß von Georgios Gemistos Plethon (1438 in Florenz) frühplatonistisch konzipierten »höheren Musik« qua musikalischer Abbildung göttlicher Prinzipien [Scavizzi in: 61. 111–113]. In einen platonistisch-ficinianischen Kontext gerückt ist O. dann in der Florentiner Bilderchronik mit ihren M. Finiguerra zugeschriebenen Abbildungen [52. 59–65]; dort tritt er in einer an Ficinios *prisca theologia* gemahnenden Phalanx »theologischer« Gestalten wie Linus, Musaeus, Zoroaster, Hermes Trismegistos auf [36. Abb. 8]; [61. fig. 2]; [52. Abb. 17]. Dem würde eine in der Deutung nicht unumstrittene Darstellung eines Mannes (O.?) mit Spiegel unter den wilden Tieren entsprechen, die sich im Fußboden des Doms von Siena befindet und F. di Giorgio oder Beccafumi zugeschrieben wird (1480/90); **müßte** sich dann um den Spiegel als Brennpunkt okkult-planetarisch-sphärischer Kräfte handeln, dargestellt wäre der platonistische kultisch-theologische O. [24. 175 f. mit Abb. 18]; [32. 6 mit fig. 1.7]; [61. fig. 7].

Demgegenüber kommen aber bereits im 15. Jh. Darstellungen auf, die nicht den Musiker-Theologen O., sondern die O.versionen Vergils bzw. Ovids voraussetzen: A. Mantegna malt ca. 1470 im Mantovananer Palazzo Ducale drei Zwickel in Grisailletechnik **neben O. unter den Tieren**; auch O. am Höllentor und den Tod des O. durch drei Mänaden zeigen [36. Abb. 11–13]; [37. Abb. 10 f.]; [52. Abb. 21–23]. Ein Motiv von Mantegnas Hand dürfte auch einem anonymen ital. Stich sowie einer Zeichnung Dürers (1494?) zugrundeliegen, die beide O.' Tod durch zwei Mänaden zeigen: Bei Dürer trägt ein Banner im Hintergrund die Aufschrift »Orfeuss der Erst puseran«, womit O. nach Ovid zum Erfinder der Päderastie erklärt wird (vgl. Abb. 3). Diese Behandlung des Themas trägt sarkastische Züge, und ein nach links vorne weglaufender kleiner Putto, den es auch auf dem anonymen Stich gibt, gewinnt bei Dürer eine neue Bedeutung, die O.' Schicksal in einen sehr mundanen Kontext rückt.

Um die Wende zum 15. Jh. gestaltet L. Signorelli dann in der Cappella di San Brizio des Doms von Orvieto [36. Abb. 14 f.] inmitten von Jenseitsdarstellungen auch »O. musiziert in der Unterwelt« und »O. und E.« (O. wendet sich um, und sogleich wird E. von grotesken Teufelsgestalten fortgezogen). Damit stellt Signorelli einen rinascimental aufgewerteten O. in eine Reihe mit christl. Unterweltszeugen [S. Blumenröder in: 36. 217] und weist auf die Konjunktur des E.themas in der Hochrenaissance hin: B. Peruzzis Ovid-



Abb. 3: Albrecht Dürer, Der Tod des Orpheus, Federzeichnung, 1494. Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

Fries in der röm. Villa Chigi (ca. 1509/10) zeigt direkt neben »O. unter den Tieren« eine Darstellung, in der eine hochemotionale E. daran schuld zu sein scheint, daß sie aus der Nähe eines ätherisch-ungerührten, weltentrückten O. wieder in die Hölle gezerrt wird [61. fig. 17]. Tizians *Eurydike* (ca. 1510) [52. 91–95] konzentriert sich in der Darstellung von Schlangenbiß und endgültiger Rückholung ins Inferno ganz auf das Schicksal von O.' Braut mit seinem tragischen Ende [32. fig. 1.14]; [61. fig. 10]; [52. Abb. 30], während Stiche von M. Raimondi (*Orpheus und Eurydike*, vor 1506, 1507/08 [61. fig. 19 f.]) offensichtlich mit dem *lieto fine* einer Zusammenführung der Eheleute rechnen [G. Scavizzi in: 61. 136]. Unentschieden ist der Ausgang dagegen in den Darstellungen des *Orpheus vor den Hadesherren* **G. Romano** (ca. 1530 [32. fig. 1.17]) und Tintoretto (ca. 1550 [32. fig. 1.18]).

Das O.-E.-Thema erlebt in der Malerei der Barockzeit einen Rückgang, den **die Nähe zum Apollon-/Daphne-Mythos** sowie durch die Vielzahl diverser Rollen begründet hat, die dem O. auch schon in der Malerei der Renaissance zugeschrieben wurden und die ihn in ihrer Polysemie für die Malerei nicht attraktiv machten [G. Scavizzi in: 61. 145–149]. Dies mag auch ein Grund dafür sein, daß O. in der Emblematik des 16. und 17. Jh. nicht allzu häufig erscheint [23. 1609–1612]. An der Schwelle

zum Barock erfährt das Motiv des Verlustes der E. allerdings in A. Carraccis Freskomedaillon des Palazzo Farnese (Rom, ca. 1600 [61. fig. 28]) eine gesteigerte Dynamisierung; sie wird noch forciert in *Orfeo ed Euridice* von A. Varotari, gen. Il Padovanino (ca. 1620/40 [24. Abb. 23]): E. erwidert mit Armen, Schultern und Brust noch eine Umarmung O., während Kopf, Unterleib und Beine schon wieder zurück zur Hölle gewandt sind. Diese Konzentration auf die dem Mythos extrahierbaren Bewegungsrichtungen, die auch in Padovaninos Bearbeitung von *Orpheus unter den Tieren* aufscheint [32. fig. 1.5] (vgl. zur Fortführung des Themas im heroischen Format L. Giordano, *Orpheus*, ca. 1696 [32. fig. 1.6]), ist im frz. 17. Jh. durch statisch-ruhige Darstellungen wie F. Perriers *Orphée devant Pluton et Proserpine*, ca. 1646/49 [24. Abb. 21] substituiert. Aus der Kombination solcher Statik mit dem jähen Erschrecken E.s, die die fatale Schlange kurz vor ihrem Biß erblickt hat, zieht N. Poussins berühmtes, uneinheitlich interpretiertes Gemälde *Paysage avec Orphée et Eurydice* (ca. 1650 [24. Abb. 19]) seine Wirkung. Ähnliches gilt für die zweiteilige Figurengruppe *Orpheus und Eurydike* von A. Canova (1779 [32. fig. 1.20 a-b]), in der der Moment des Umwendens gestaltet ist, in dem die aufrechte E. von einer dem Boden entfahrenden Hand ruckartig nach unten gezogen wird.

B.3.3. Musik

In der Musik der Frühen Nz. bildet der zuerst von A. Poliziano für das Musiktheater erschlossene O. mythos das zentrale Thema für den Beginn der Oper [Maurer Zenck in: 36. 119–132]. Ergebnis musiktheoretischer und -historischer Reflexion im Florenz des späten 16. Jh., die bes. eine Transformation von Musikformen der ant. Tragödie in zeitgenössische Bühnenwerke betraf, ist *L'Euridice* von I. Peri (Text: O. Rinuccini, mit Ergänzungen von G. Caccini; UA Florenz, Palazzo Pitti, 6.10.1600). Peri/Rinuccinis fünf von Chören abgegrenzte Szenen distanzieren sich vom szenographisch-musikalischen Aufwand der Intermedien des 16. Jh. und reduzieren ihre Darbietung auf den bloßen Handlungsfaden der Geschichte von O. und E., die in einen neuartigen, ganz der Textvermittlung dienenden Sprechgesang gekleidet wird, dessen *stile recitativo* sich zwischen dem normalem Sprechen und gesungener Melodie ansiedelt. Polizianos Transformation des Mythos ins Bukolische, die für die Oper prägend werden sollte, wird schon hier beibehalten und programmatisch im Prolog ergänzt, wenn dort die Tragödie auftritt und ihre Wandlung in eine neue Gattung ankündigt, die die fiktionsinterne Darstellung von Schmerz und Leid letztlich in die einem höfischen Kontext angemessenen *affetti lieti* (glücklichen Gefühle) münden lassen will [Marx in:

36. 122–126]. Dementsprechend wählt Rinuccini die Variante eines *lieto fine* [Leopold in: 7.94f.; 130f.]; [Maurer Zenck in: 36. 19–23]: O., der Pluto in einem machtpolitisch-juristischen Dialog überzeugt hat [Marx in: 36. 128–130], kehrt mit E. erfolgreich unter dem Jubel von Hirten und Nymphen aus der Unterwelt zurück.

Zwischen solchem *happy ending* und der Andeutung des kanonischen tragischen Ausgangs schwankt dagegen die Überlieferung von C. Monteverdis *Orfeo* (Text: A. Striggio, UA Mantua, Palazzo Ducale, 24.2.1607) [Maurer Zenck in: 36. 27–29]. Während das Libretto von 1607 einen O. zeigt, der sich nach dem endgültigen Verlust E.s vor den bedrohlich tobenden Bacchantinnen verbirgt, ist in der 1609 gedruckten Partitur durch das Eingreifen eines Deus ex machina ein gutes Ende sichergestellt: O., der E. am Tag der Hochzeit verloren hat, erstreitet sie sich in der Unterwelt zurück, wo er u. a. Charon mit seinem berühmten Klagegesang »Possente spirito ■ formidabile nume« (»Mächtiger Geist und furchtbare Gottheit«) bedenkt und ihn musizierend einschläfert, verliert sie jedoch durch sein Zurückblicken erneut und wird zuletzt von Apollon in den Himmel entrückt (Reformulierung des ant. Katasterismos). Dort winkt der Preis wahrer Tugend – einer Tugend, der O. zuvor freilich nicht frönte [Voss in: 7.335–374], da er sich v. a. im ersten, zweiten und letzten der fünf tragödienartig angelegten Akte als ein affektisch deregulierter Liebender erweist, der zwischen den petrarkistisch ausformulierten Gegensätzen übertriebener Liebesfreude und exzessiven Liebesschmerzes schwankt.

Die hier noch überschaubare Gesamthandlung wird im späteren Musiktheater des 17. Jh. erheblich ausgebaut: So führt *L'Orfeo* von L. Rossi (Text: F. Buti, UA Paris, Palais Royal, 2.3.1647) [27] in die E. geschichte eine stark ausgefaltete Götterhandlung ein, und so gestaltet *L'Orfeo* von A. Sartorio (Text: A. Aureli, UA Venedig, Teatro San Salvatore, 14.12.1672) den Mythos mit aufwendiger Intrige als Beziehungsdrama: O., der hier Aristaeus und Aesculapius zu Brüdern hat, figuriert als Ehemann, der durch seine fehlgeleitete Eifersucht letztlich E. (welche die Nachstellungen ihres Schwagers Aristaeus abweist) in den Tod treibt. Die Rückholung aus der Unterwelt, die gegenüber der Eifersuchtsintrige ganz in den Hintergrund gerät, scheitert; O. bleibt zurück; Aristaeus wird mit der ihn liebenden Autonoe vereint, wiederum Achilles enttäuscht, dessen gemeinsame Auftritte mit Herakles als Schüler Cheirons (Kentauren) die Handlung weiter verkomplizieren.

Gegen die barocke Überfrachtung des O.stoffs und die Konventionen der *opera seria* stellt sich C. W. Gluck mit der Reformoper *Orfeo ed Euridice* (Text: R. de' Calzabigi, UA Wien, Burgtheater, 5.10.1762; frz.

Version: Paris, Opéra, 2.8.1774 [57]). Das Geschehen konzentriert sich unter dem Vorzeichen der Empfindsamkeit gänzlich auf den zweimaligen Verlust der E., die zu Beginn bereits das erste Mal verstorben ist, auf O.' Gefühlsinnigkeit in der Unterwelt und auf seine Verzweiflung nach dem durch E.s gefühlig-überschwengliches Drängen (»Non m'abbracci? Non parli?« – »Du umarmst mich nicht? Du sprichst kein Wort?«) bedingten Scheitern (»Che farò senza Euridice?« – »Was soll ich anfangen ohne E.?«). Die sentimentalistische Grundierung der Handlung kulminiert in der Rückerstattung E.s durch den Deus ex machina Amor (Eros) und in den abschließenden pastoralen Chören »Trionfi Amore!« (»Die Liebe soll triumphieren!«). Glucks gewaltiger Erfolg bringt in der Folge O. als ernstes Opersujet zunächst weitgehend zum Schweigen. Es wird noch im 19. Jh. v. a. parodistisch wiederaufgenommen (von Offenbach, s. u. B.4.3.). Haydns letzte Oper, *Orfeo ed Euridice* oder *L'anima del filosofo* (1791, Text: C. F. Badini), will ein Gegenentwurf zu Gluck/Calzabigi sein, scheitert aber durch Orientierung an der *opera seria* und übergroße Gelehrsamkeit am O.stoff und bleibt möglicherweise unvollendet [34].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Im 19. Jh. rückt O. in den Strahlungsbereich okkultistischer, esoterischer und theosophischer Strömungen. Der Abbé Constant, bekannt als Eliphas Lévi, erklärt den O.mythos ■■■■ dogmatischen Verkündung priesterlicher Geheimnisse [32. 59f.]. A. Fabre d'Olivet (*Discours sur l'essence et la forme de la poésie*, 1813) macht die Dichtung theosophisch zum Ausfluß göttlicher Arkanität, erklärt O. etymologisch (»de l'égyptien et du phénicien aur, lumière, et rophoe, guérison, salut«) ■■■■ poetischen Heils- und Lichtbringer [26. 184f.] und deutet dessen Liebe zu E. als theosophische Liebe ■■■■ Wahren Wissen: E. verbildlicht den Lehrinhalt dieses Wissens, das O. auf Erden zu verbreiten sucht; sie ist »l'enseignement de ce qui est beau ■ véritable dont Orphée essaya d'enrichir la terre« [26. 186f.]; vgl. [45. 90]. E. Schuré feiert O. in *Les grands initiés* (1889) zusammen mit Rama, Krishna, Hermes, Moses, Pythagoras, Platon, Jesus Christus und Buddha als Propheten der Einen Wahrheit und erzählt die Geschichte von O. dem Mysterienstifter und Hierophanten [32. 62f.]; [33. 102–111].

In der romantischen Literatur avanciert O., den schon F.-R. de Chateaubriand zum tiefgründigen Melancholiker, ■■■■ »âme sensible« im frühromantischen Sinn stilisiert hatte [26. 236f.], dementsprechend zum Typus des visionären Poeten, dessen myth. Erlebnisse zum »prototype de la quête gnostique« wer-

den [45. 11. vgl. 88f.]. Eine neoficinianisch, christ.-esoterisch und theosophisch unterfütterte Gesamtschau des solchermaßen spiritualisierten O. bieten die neun Bücher von P. S. Ballanches *Orphée* (1829), die jeweils einer Muse zugeordnet sind und insgesamt in einer zyklischen, zeitlich bis in die Epoche der Titanen zurückgreifenden Geschichte die Legende des initiierten Seher-Dichters (unter Einschluß der Mythenversionen Vergils und Ovids sogleich in Buch 1) erzählen, der am Ende verstirbt und sich zugleich anschickt, das Licht einer neuen, geistigen Welt zu erblicken. Sein Tod, nach dem der Katasterismus seiner Lyra erfolgt, bedeutet in der Abfolge der Zeiten zugleich den Anbruch einer neuen Ära; sein Schüler Thamyris, im Moment von O.' Tod geistig erleuchtet und physisch erblindet, wird ihn ersetzen [26. 265–298]; [45. 90–98]. Ballanche beeinflusst die Dichtung der Epoche (u. a. Lamartine, Vigny, Quinot) maßgeblich und ist noch für G. de Nerval bedeutsam, der sich mit dem mystizistischen O. vielfach auseinandersetzt [26. 653–708]; [45. 99–106], nicht zuletzt in seinem berühmten Sonett *El Desdichado*, in dessen letzten Versen sich der Sprecher in dunkler, divers gedeuteter Weise mit O. parallelisiert (Literatur bei [9]).

Abseits der Romantik hatte zuvor J. W. von Goethe in *Urworte*. *Orphisch* (1817 [5]; s. auch [28. 124f.]), fünf feierlich-kontemplativen Stanzas, die 1820 mit Selbstkommentar versehen wurden, auf die zeitgenössisch verstärkt erforschte ant. Orphik zurückgegriffen. In »mythomorpher Diktion« entrückt sich der Sprecher »als Träger und Bekenner einer Weltanschauung ins Unbestimmbare und Unbegreifliche [...]. Er gleicht sich O. an, seine Verse werden zu Orakelsprüchen« [48. 164]. In der Nachbildung spiritueller Urworte sollen hier im Ausdruck der »immerwährenden, zugleich aber auch rätselhaften Bedingungsgesetze des Lebens« in »orphischer« Weise Poesie, Religion und Philosophie in eins fließen [48. 155].

O., bedeutsam auch für Novalis, F. Hölderlin und viele andere Dichter, wird in der postromantischen Moderne zunehmend fragmentiert, zur individuellen, oft selbstreferentiell wirksamen Chiffre einzelner Poetologien transformiert. Nur beispielshalber genannt seien hier S. Mallarmé, der die »explication orphique de la Terre« (»orphische Welterklärung«) zur alleinigen Aufgabe des Dichters und zum »jeu littéraire par excellence« (»literarischen« Spiel schlechthin) erklärt und dem die orphische Figur der Katabasis zum Äquivalent seines zunehmend depersonalisierten, sparsam-verrätelsnden, wortzentrierten Sprechens wird [2]; [53. 81–139], und R. M. Rilke, der sich neben seinen *Sonetten an Orpheus* bes. in dem wohl ■■■■ ant. O.-relief (s. o.) angeregten Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) mit der Geschichte um E. auseinandersetzt, die hier dem O. als eine von ihm gänzlich ent-

rückte, ihn nicht mehr kennende Tote folgt und bei seinem Umwenden emotionslos in den Hades zurückweicht: Der O.mythos ist hier Ausdruck einer persönlichen Todesmythologie, wonach der Tod ein elementarer, zum Leben paralleler Daseinsbereich ist und sich mit ihm in einer übergreifenden kosmischen Einheit zusammenschließt [28. 130–133]; [53. 140–217]; [56].

Im 20. Jh. nimmt die literarische Rezeption des O. zunehmend psychologisierende Züge an, die mit der poetisch-autoreflexiven Komponente des Mythos kurzgeschlossen werden können. Zugleich gewinnt O. stärkere Präsenz auf der Bühne des Sprechtheaters. J. Cocteau's Drama *Orphée* (UA Paris, Théâtre des Arts, 15.6.1926) [33. 177–223]; [Malatrait in: 36. 182–186], eine »Tragödie« mit farcehaften Zügen sarkastischer Ironie und durchgehend surrealistischer Verfremdung, transponiert O. als Dichter in ein Landhaus, wo er von einem Pferd Botschaften zu empfangen glaubt, darunter den Satz »Madame Eurydice reviedra des enfers« (»Frau Eurydike wird aus der Unterwelt zurückkehren«), den er bei einem Sängerwettbewerb einreicht. Der von einer Bacchantin vergifteten E. steigt er mithilfe von Handschuhen, die Mme la Mort vergessen hat, durch einen Spiegel in die Unterwelt nach. Nach der Rückkehr wie gewohnt mit seiner Frau in Streit geraten, stolpert O., sieht sie an und hat sie verloren. Er selbst wird von einer empöerten bacchantischen Meute ermordet, weil der zum Wettbewerb eingereichte Satz akrostichisch das beleidigende Wort »merde« ergibt. Sein Haupt rollt auf die Bühne, wird von der Polizei verhört und gibt an, »Jean Cocteau« zu heißen. Am Schluß sind O. und E. unter Aufsicht ihres Schutzengels Heurtebise, der möglicherweise aus dem ?Hermes des ant. O.reliefs entwickelt ist [47. 196–198], wieder in ihrem Haus vereint.

Während für Cocteau hier die Beziehung zwischen dem Tod und der durch ihn erst ermöglichten Dichtung zentral ist, verlagert J. Anouilh's Vierakter *Eurydice* (1942; [33. 224–263]; [Malatrait in: 36. 186–190]) eine weitgehend veralltäglichte Version der E.geschichte in die schäbige Atmosphäre eines Provinzbahnhofs und eines Provinzhotels: E. ist eine zweitklassige Schauspielerin, die von ihrer zweifelhaften amourösen Vergangenheit eingeholt wird, O. ein einigermaßen begabter Violinist und Sohn eines Straßenmusikanten, der E. nach ihrem Unfalltod aus Wut über die faulen Kompromisse des Lebens absichtlich ansieht und so nochmals tötet. Das Hauptthema des Stücks ist die Desillusionierung, die in der Konfrontation der Ideale, denen die Figuren nachhängen, mit ihren banalen Lebensumständen resultiert. Nur im Wiedersehen nach dem Tod, suggeriert der Schluß in Allusion auf Ovid, scheint eine liebevolle Zweisamkeit noch möglich.

Die bei Cocteau wie bei Anouilh zumindest vordergründig noch greifbare Versöhnlichkeit des Finales ist gänzlich annulliert im Schauspiel *Orpheus descending* von T. Williams (UA New York, Martin Beck Theatre, 21.3.1957; verfilmt 1960 von S. Lumet als *The fugitive kind*) [31], das aus dem Mythos ein Psychodrama formt: Der Gitarrist Val Xavier, in eine US-amerikan. Kleinstadt verschlagen und dort von den Frauen fasziniert beobachtet, sehnt sich nach Läuterung (für die sein Gitarrenspiel steht) und einem Leben in freien Sphären, liebt eine ortsansässige Frau, die sich bei ihm zum ersten Mal überhaupt geborgen fühlt, scheidet aber tödlich in Eifersucht, Haß und der tumben Aggressivität der Einheimischen.

B.4.2. Bildende Kunst

Die Bildende Kunst des 19. Jh. kennt das O.motiv in verschiedenen Kontexten: So zollt etwa J. M. Swans Ölbild *Orpheus* (1894 [32. fig. 3.2]) dem zeitgenössischen Exotismus Tribut, indem er »O. unter den Tieren« variiert und einen nackten O. in Halbrückenansicht und Ausfallschritt zeigt, der von verschiedenen großen Raubkatzen (Löwen, Tigern, Leoparden) umlagert wird, deren eine zwischen seinen Beinen liegt und halb vertraulich, halb tückisch O.' Bewegungen verfolgt; der thematische Schwerpunkt liegt ganz auf der Verlagerung der myth. Gestalt in einen exotisch-reale gestalteten Kontext. Schon die Tatsache aber, daß das gleiche Sujet auch mit einem antik gewandten, auf einer gewaltigen Lyra ätherisch-versunken spielenden O. gestaltet werden konnte (so T. Styka, *Orpheus*, 1908 [32. fig. 3.3]), verweist auf eine Dimension jenseits exotistischer Schaulust: Stykas O. stammt aus der Bildtradition des Symbolismus, in dessen Rahmen die O.gestalt zentrale Relevanz gewinnt. In Fortführung romantischer und okkultistischer O.interpretationen sehen die Symbolisten O. bevorzugt als Sänger-Priester einer synästhetisch konzipierten Kunst-Religion [32. 49–69]. Die Gesten und Situationen, die der Symbolismus der O.gestalt zuweist, haben stets eine den Mythos im engeren Sinn transgredierende, auf naturhaft-kosmische und zugleich arkane Zusammenhänge weisende Bedeutung.

Die narrative Komponente des O.mythos kann dabei völlig in den Hintergrund treten wie z.B. im Ölgemälde *Orphée* von A. Osbert (1902 [32. fig. 3.20]), das einen hochgewachsenen O., die Lyra im Arm und den Kopf in geheimnisvollem Sinnen zurückgelegt, an einen Baum gelehnt zeigt. Zumeist aber sind doch spezifische Stationen des kanonischen Mythos aufgerufen. Unter ihnen spielt die E.geschichte eine zurückgenommene Rolle. Statt dessen konzentriert man sich auf Motive wie die »Klage des O.«, die G. Moreau (1891/97 [32. fig. 5.1]) durch Farb- und Formeffekte

in die umgebende Landschaft hinein verlängert; oft wird O. hier halb nackt, liegend oder stehend und sich das Gesicht verdeckend, in einem felsigen, verlassenen Ambiente gezeigt, das die Desolation des Sängers seine Person überschleußt und generelle Valenz gewinnen läßt (P. Puvis de Chavannes, *Orpheus*, 1883 [32. fig. 5.5]; A. Séon, *Klage des Orpheus*, 1896 [32. fig. 5.7] und *Orpheus*, 1883 [32. fig. 5.8]).

Besondere Bedeutung gewinnt aber das erstmals seit der Antike wieder zentral gestellte Motiv vom »Haupt des O.« angefangen bei Moreaus Ölgemälde *La jeune fille thrace* von 1865, das eine junge Thrakerin zeigt, die Haupt und Lyra O.' im Arm hält und sinnend betrachtet [28. Abb. 3]; [32. fig. 6.16], über Séons flächig gehaltenen, mitsamt der Lyra gestrandeten O.kopf von 1898 [32. fig. 6.24], V. Bernards Marmor-Onyx-Plastik vom Kopf des O. (1901 [32. fig. 6.25]) bis hin zu den verschiedenen Versionen des Hauptes mit der Lyra von O. Redon (ab 1881 bis nach 1913 [32. fig. 6.26–6.29]). Die kosmischen Reverberationen des Themas werden bes. klar in der Version von J. Delville (vgl. Abb. 4) [32. fig. 6.23]: Auf einer reich mit symbolträchtigen Edelsteinen besetzten Lyra treibt das Haupt des O. übers nächtliche Meer an Land; die sanften Wellen reflektieren den Glanz der Sterne und den Schein eines nicht auf dem Bild sichtbaren Mondes und rufen den Katasterismus O.' und seiner Lyra sowie die astrotheosophischen Weitungen auf, die ihm

schon in der Antike zugewiesen worden waren (s.o. B.1.1.).

Zur selben Zeit entstehen A. Rodins O. plastiken (*Orpheus und Eurydike*, ca. 1893 [32. fig. 4.16]; *Orpheus*, 1892 [6. 279 Abb. 30]; [32. fig. 5.12. 5.15]). Der *Orpheus* des Musée Rodin in Paris ist in Parallelisierung mit O.texten P. Valéry's überzeugend als eine meta-künstlerische Plastik gedeutet worden, die den Schaffensprozeß in performativem Gestus darstellt und aufprononciert moderne Weise die symbolistische Zeichenkonzeption problematisiert [6]. Im 20. Jh. findet sich der O.mythos fragmentiert, meist sehr individuell gedeutet und bisweilen durch Verfremdung verdunkelt: so etwa in M. Beckmann's Triptychon *Die Argonauten* (1949/50 [32. fig. 7.10]), das den Sänger O. im mittleren Bild plaziert, den narrativen Kontext des Mythos um die Argonauten aber durch eine Kombination von rätselhaften Bildelementen verunkelt [32. 260f.]. A. Masson (*Orpheus*, 1934 [32. fig. 7.11]) verlagert das Todesthema von E. auf O. selbst, wenn der leierspielende Sänger hier teilweise zum Gerippe mutiert und die musizierende Hand, im Mythos eigentlich Garant des Lebens, zu Knochenfingern verkümmert. J. Cocteau's ironisch lesbare Distanznahme zum O.mythos, der ihn jahrzehntlang beschäftigt hat, tritt u.a. in dem Fresko hervor, das er 1957/58 für die »Salle des mariages« des Hôtel de Ville von Menton malte und das den Tod der E. darstellt [32. fig. 7.15].

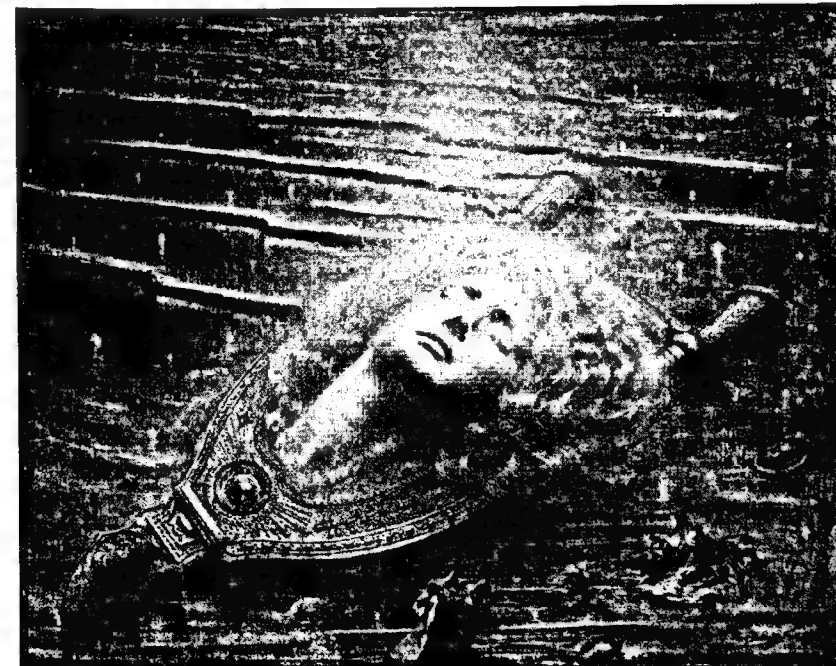


Abb. 4: Jean Delville, *Orphée*, Öl auf Leinwand, 1893. Privatsammlung.

B.4.3. Musik und Tanz

Nach Glucks/Calzabigis O. oper (s. o. B.3.3.) tritt O. als Sujet des ersten Musiktheaters für lange Zeit ab. Die enorme Popularität von *Orfeo ed Euridice* bezeugt die parodistische Verarbeitung des Stoffs in der *opéra bouffon* J. Offenbachs, *Orphée aux enfers* (Text: H.-J. Crémieux/L. Halévy; UA in zwei Akten Paris, Théâtre des Bouffes-Parisiens, 21.10.1858; UA als vieraktige *opéra-féerie* Paris, Théâtre de la Gaité, 7.2.1874) [Maltrait in: 36.170–175]; O., der Direktor des Thebaner Musikkonservatoriums »Orphéon«, und seine Frau E. haben sich auseinandergeliebt; er würde sie gern loswerden, und sie gern mit dem vermeintlichen Honigfabrikanten Aristée (Aristaeus), in Wahrheit Pluton, zusammenleben. Als sie durch Plutons Intrige stirbt, wird O. wider Willen von der Öffentlichen Meinung gezwungen, sie aus der Unterwelt zurückzuholen. Doch Jupiter (Zeus), der von E. genauso angetan ist wie Pluton, liefert O. einen Vorwand, sich umzudrehen, und so kann E. zur allgemeinen Erleichterung als Bacchantin bei den Göttern bleiben und ihre rauschend-dekadenten Feste mitfeiern (große Berühmtheit hat bes. der Götter-Cancan des »Höllengalopps« erlangt): Die Ersetzung von Calzabigis *happy ending* durch den tragischen Ausgang des kanonischen Mythos der Antike mündet in einen *lieto fine!* Die ironische Bezugnahme auf Gluck/Calzabigi wird manifest, wenn der zur Rückholung seiner Frau benötigte O. auf dem Olymp und in der Hölle ■■ der von ihm teils gefiedelten, teils auch mit Text gesungenen Melodie von »Che farò senza Euridice?« (»On m'a ravi mon Eurydice«) kenntlich wird und sich Glucksche Gefühlsinnigkeit so in ihr Gegenteil kehrt.

Im 20. Jh. gewinnt der O.stoff im ersten Musiktheater neues Profil. G.F. Malipieros Triptychon *L'Orfeide* (1920/25) zeigt O.fragmente in einer grotesken Remodellierung von Elementen der *commedia dell'arte*-Tradition. Die Kammeroper *Les malheurs d'Orphée* ■■■ D. Milhaud (1925; Text: A. Lunel [30.57–126]; [51.349–353]) modifiziert den Topos »O. unter den Tieren« (hier besingen die Tiere den O.) und das traditionelle bukolische Schema, indem sie O. als einfachen Bauern, Feld- und Tierhüter und E. als Zigeunermädchen in die bäuerliche Camargue versetzt. Milhaud/Lunel erzählen den Tod E.s und O.'s, versagen sich aber der gesamten Katabasisthematik und transponieren den Mythos in die Nähe von Tierfabel und Märchen. Zu einem psychologisierenden Drama der Hasßliebe, das in expressionistischer Weise Kriegserfahrungen und psychosexuelle Probleme verarbeitet, gerät das O.thema dagegen in E. Kreneks *Orpheus und Eurydike* (Text: O. Kokoschka, UA Kassel, Staatstheater, 27.11.1926; [30.127–177]; [Maltrait in:

36.258–272]; [51.345–349]): O.' Rückholung der E., die nach ihrem Aufenthalt in der Unterwelt von Hades schwanger ist, endet mit ihrem zweiten Tod in einer wütenden Eifersuchtsszene; O. wird auf den Trümmern seines eigenen Hauses von einer bacchantischen Meute aufgehängt, lebt wieder auf und wird schließlich vom Geist der nackten E. erwürgt, so daß auch er einen zweiten Tod erleidet.

H.W. Henze, der dem O.stoff zunächst in I. Strawinskys *Orpheus*-Ballett (1947) begegnet war, richtet in dem Tanzstück *Orpheus* (Text: E. Bond, UA Stuttgart, Staatstheater, 17.3.1979 [Petersen in: 36.133–167]; [51.365–371]) die E.geschichte auf die Thematisierung künstlerischer und politisch-sozialer Problematiken aus: O. und seine Anhänger begehren gegen den anmaßlichen Kult des Mammon auf, für den sowohl die besitzgierigen Götter der Unterwelt als auch der goldverzierte Apollon als kapitalistisches Idol stehen; E. fällt dem Kampf zwischen Arm und Reich zum Opfer; sie wird von O.' Gesang nur vorübergehend wiederbelebt. O. kann sie nicht aus der Unterwelt zurückholen, da ihn Apollons Erscheinung und Musik im entscheidenden Moment blenden und zum Umblicken veranlassen. Doch ■■■ Ende entzieht sich O. dem verderblichen Einfluß des Gottes und läßt mit seiner »new music« E. und überhaupt die Toten auferstehen: Im *lieto fine* wird die freie humane und künstlerische Selbstbestimmung postuliert.

B.4.4. Film

Die filmische Umsetzung des O.mythos ([8]; [Kobner in: 37.241–258]) ist zunächst von J. Cocteau geprägt, der in *Orphée* (1950) ■■ seinen früheren Film *Le sang d'un poète* (1931) anschließt und eine Neubearbeitung seines Bühnendramas um O. (s. o. B.4.3.) vorlegt [10.102–129]; [12]; [51.355–361]: Die surrealistischen Züge des Stücks sind weitgehend getilgt zugunsten einer Einbeziehung der modernen technischen Welt (O. empfängt z. B. seine Botschaften nicht mehr von einem Pferd, sondern aus dem Autoradio des Rolls-Royce der von finsternen Motorradfahrern eskortierten »princesse«, ■■ der Mlle la Mort geworden ist) und durch Verlagerung in ein neorealistic Setting, dessen Alltäglichkeit freilich durch die zentrale Bedeutung der »Zone« zwischen Tod und Leben konterkariert wird, die die Figuren durchschreiten; ■■■ sind eine Liebeshandlung zwischen O. und der »princesse« sowie das Tribunal der »Zone« (Substitution der ant. Unterweltsherrscher Hades und Persephone), das über die für den Tod der E. verantwortliche »princesse« Gericht hält und eine (dann zunächst klassisch scheiternde) Befreiung der E. beschließt. Dominantes Thema ist die Koinzidenz ■■■ O.' Ehe- und Schaffenskrise, die nur in der Konfrontation mit dem

Tod (»la princesse«, Tribunal) überwunden werden kann.

Ähnlich erfolgreich wie Cocteau gefeiertes Meisterwerk wurde der von M. Camus 1959 als frz.-ital.-brasilianische Koproduktion nach V. de Moraes' Bühnenstück *Orfeu da Conceição* (1953) gedrehte Film *Orfeu negro* [40]. Der Film transponiert die E.geschichte in den musikumtosten Karneval von Rio. Der musizierende Straßenbahnschaffner O. verliebt sich in das von einem Mann im Todeskostüm verfolgte Landmädchen E., tötet sie versehentlich im Straßenbahn-depot, versucht sie in einer von einem Hund namens Zerberus bewachten Geisterbeschwörung zu erreichen, holt sie mit Hilfe des Stationsvorstehers Hermes aus der Leichenhalle und wird hoch über Rio von seiner eifersüchtigen, mädernenhaft tobenden Braut Mira getötet. Der europ. Mythos wird der brasilianischen Kultur umstandslos aufgepropft, was die Umrahmung des Films durch das an dessen Anfang und Ende als Standbild zu sehende ant. O.relief (s. o. Abb. 1) symbolisiert. Diese unverhohlene mythologische Implantation rief in Brasilien teils heftige Kritik an einem Film hervor, der im Ausland v. a. durch seine folkloristische Musikdarbietung Aufsehen erregte.

Kongenial verschleiert hat die E.geschichte dagegen A. Hitchcock in *Vertigo* (1958): Die in San Francisco angesiedelte Handlung um den Police Detective Scottie Ferguson (J. Stewart), der als Opfer einer kriminellen Intrige die ihn faszinierende Madeleine (K. Novak) sterben zu sehen vermeint, sich auf ihre vermeintliche Doppeltgängerin Judy fixiert (die aber »Madeleine« ■■■ gespielt hat, um den Tod einer anderen ■■■ Frau zu kaschieren) und schließlich auch deren Tod beobachten muß, ist nach dem Roman *D'entre les morts* (1956) von P. Boileau und T. Narcejac gestaltet, in dem die weibliche Hauptfigur mehrfach mit E. identifiziert wird [3].

→ *Iason und die Argonauten; Persephone*

Forschungsliteratur

- [1] A.F.G. ALESSIO CAVARRETTA, Diffusione diacronica dell'iconografia di Orfeo in ambiente occidentale, in: A. Masaracchia (Hrsg.), *Orfeo e l'orfismo*, 1993, 399–407
- [2] G. AMBRUS, Orphée tu, in: *Versants* 24, 1993, 35–49
- [3] R.S. BROWN, Vertigo as Orphic Tragedy, in: *LFQ*, 14/1, 1986, 32–43
- [4] A. BUCK, Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance, 1961
- [5] T. BUCK, Goethes Urworte. Orphisch, 1996
- [6] P. COLLIER, Valéry and Rodin: Orpheus Returning, in: R. Lethbridge (Hrsg.), *Artistic Relations*, 1994, 278–290
- [7] A. CSAMPAL/D. HOLLAND (Hrsg.), Claudio Monteverdi, Orfeo; Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike, 1988
- [8] L.C. EHRLICH, Orpheus ■■■ Screen, in: S.B. Plate (Hrsg.), *Representing Religion in World Cinema*, 2003, 67–87
- [9] C. ERBERTZ, Der zerstückelte Orpheus, in: *RZLG* 25, 2001, 339–356
- [10] A.B. EVANS, Jean Cocteau and His Films of Orphic Iden-

- ity, 1977
- [11] H. FLASHAR, Der Orpheus-Mythos und die Gestalt des Orpheus in der Antike, in: U. Prinz (Hrsg.), *Zwischen Bach und Mozart*, 1994, 10–31
- [12] J. FOX, Art. Orpheus (Orphée), in: F.N. Magill (Hrsg.), *Magill's Survey of Cinema* 5, 1985, 2316–2321
- [13] J.B. FRIEDMAN, Orpheus in the Middle Ages, 1970
- [14] T. GANTZ, Early Greek Myth, 1993
- [15] M.-X. GAREZOU, Art. Orpheus, in: *LIMC* 7.1, 1994, 81–105
- [16] E. GIACCHERINI, From Sir Orfeo ■■■ »Schir Orpheus«, in: S. Oudit (Hrsg.), *Displaced Persons*, 2002, 1–10
- [17] K. GOLDAMMER, Christus Orpheus, in: *ZfKG* 74, 1963, 215–243
- [18] K.R.R. GROS LOUIS, Robert Henryson's Orpheus and Eurydice and the Orpheus Traditions of the Middle Ages, in: *Speculum* 41, 1966, 643–655
- [19] K.R.R. GROS LOUIS, The Significance of Sir Orfeo's Self-Exile, in: *RES* 18, 1967, 245–252
- [20] O. GRUPPE, Art. Orpheus, in: *ALM* 3.1, 1965, 1058–1207
- [21] K. HEITMANN, Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter ■■■ Beispiel der Orpheussage, in: *RJ* 14, 1963, 45–77
- [22] K. HEITMANN, Orpheus im Mittelalter, in: *AKG* 45, 1963, 253–294
- [23] A. HENKEL/A. SCHÖNE (Hrsg.), *Emblemata*, 1996
- [24] H. HOFMANN, Orpheus, in: H. Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, 1999, 153–198
- [25] F. JOUKOVSKY, Orphée et ■■■ disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle, 1970
- [26] B. JUDEN, Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, 1971
- [27] H. JUNG, Ein Italiener in Paris, in: P. Csobádi et al. (Hrsg.), *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater* 1, 2003, 173–184
- [28] H. JUNG, Orpheus-Metamorphosen, in: S. Coelsch-Foisner/M. Schwarzbauer (Hrsg.), *Metamorphosen*, 2005, 119–139
- [29] M. KERN, Art. Orpheus, in: *LaG-MA*, 2003, 443–446
- [30] H. KNOCH, Orpheus und Eurydike, 1977
- [31] J. KONTAKOPOULOS, Orpheus Introspecting, in: *TWAR* 4, 2001, 1–27
- [32] D.M. KOSINSKI, Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism, 1989
- [33] E. KUSHNER, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, 1961
- [34] S. LEOPOLD, Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern, in: *Musica* 36, 1982, 131–135
- [35] M. MARTELLI, Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana, in: A. Masaracchia (Hrsg.), *Orfeo e l'orfismo*, 1993, 319–351
- [36] C. MAURER ZENCK (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos ■■■ der Antike bis zur Gegenwart*, 2004
- [37] C. MUNDT-ESPÍN (Hrsg.), *Blick auf Orpheus*, 2003
- [38] E.A. NEWBY, *A Portrait of the Artist*, 1987
- [39] E.R. PANYAGUA, *Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo*, in: *Helmantica* 23 und 24, 1972 bzw. 1973, Bd. 23: 83–135, 393–416; Bd. 24: 433–498
- [40] C.A. PERRONE, Don't Look Back, in: *SLAPC* 17, 1998, 155–177
- [41] N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, 21975
- [42] P. PRIGENT, Orphée dans l'iconographie chrétienne, in: *RHPR* 64, 1984, 205–221
- [43] J. RIDER, Receiving Orpheus in the Middle Ages, in: *PLL* 24, 1988, 343–366
- [44] C. RIEDWEG, Orfeo, in: S. Settis (Hrsg.), *I Greci*, Bd. 2.1: *Una storia greca. Formazione (fino al VI secolo a.C.)*, 1996, 1251–1280
- [45] H.B. RIFFATERRE, *L'orphisme dans la poésie romantique*, 1970
- [46] F. RIGOLOT, Orphée ■■■ mains des femmes, in: *Versants* 24, 1993, 17–33
- [47] V. ROLOFF, *Der Blick und die Medien*, in: K. Hölz et al. (Hrsg.), *Sinn und Sinnverständnis*. FS L. Schrader, 1997, 193–209
- [48] C. SCHÄRF, Orpheus als Orakel, in: *Goethe* 117, 2000, 154–164
- [49] M. SCHMIDT, *Bemerkungen ■■■ Orpheus in Unterwelts- und Thrakerdarstellungen*, in: Ph. Borgeaud (Hrsg.), *Orphisme et Orphée*. FS J. Rudhardt, 1991, 31–50
- [50] F.M. SCHÖLLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, 1969
- [51] R. SCHÖNHAAR, *Auf der Spur des Orpheus*, in: P. Csobádi et al. (Hrsg.), *Antike Mythen im*

Musiktheater des 20. Jh., 1990, 335–374 [52] H. SEMMELRATH, *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance*, 1994 [53] W.A. STRAUSS, *Descent and Return*, 1971 [54] I. TAR, *Orpheus in der Antike und bei Poliziano*, in: K. Kürtösi/J. Pál (Hrsg.), *Celebrating Comparativism*, 1994, 229–238 [55] A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano*, 1986 [56] H.J. TSCHIEDEL, *Orpheus und Eurydice*, in: A&A 19, 1973, 61–82 [57] R. ULM, *Glucks Orpheus-Opern*, 1991 [58] L. VIEILLEFON, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive*, 2003 [59] D.P. WALKER, *Orpheus the Theologian and Renaissance Neoplatonists*, in: JWC1 16, 1953, 100–120 [60] D.P. WALKER, *Le chant orphique de*

Marsile Ficin, in: P. Gouk (Hrsg.), *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, 1985, no. VIII [61] J. WARDEN (Hrsg.), *Orpheus – The Metamorphoses of a Myth*, 1982 [62] M. WEGNER, *Orpheus*, in: *Boreas* 11, 1988, 177–225 mit Taf. 10–14 [63] J. WILHELM, *Orpheus bei Dante*, in: H. Bihler/A. Noyer-Weidner (Hrsg.), *Medium aevum Romanicum*. FS H. Rheinfelder, 1963, 397–406 [64] K. ZIEGLER, *Art. Orpheus*, in: RE 18.1, 1939, 1200–1316 [65] K. ZIEGLER, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in: H. Wentzel (Hrsg.), *Form und Inhalt*. FS O. Schmitt, o.J. (1950/51), 239–256.

Bernhard Huss (München)

Pan

(Πάν, lat. Pan)

A. Mythos

P. ist ein ursprünglich arkadischer Hirten- und Naturgott mit theriomorphen Zügen (menschlicher Gestalt, doch Beinen, Füßen und Hörnern eines Ziegenbocks) [4]. Er durchstreift als rastloser Jäger in Gesellschaft der Nymphen singend und tanzend die wilde Natur. Als Sohn von Hermes und Dryope ist er »ziegenbeinig, zwiefach gehört, laut lärmend und süß lächelnd« (Hom. h. 19,2f.; andere Quellen nennen abweichend Zeus , Apollon oder Kronos als Vater). P.s Wirk- und Lebensraum ist die kultur- und zivilisationsferne Wildnis, die er in Begleitung von Silenen und Satyrn (Silen , Satyr) durchstreift [11.15–40]; in dieser Gesellschaft gehört er auch dem dionysischen Thiasos an. Oft wird er mit Musik und Tanz in Verbindung gebracht; die Erfindung der Syrinx (Panflöte) wird auf ihn zurückgeführt [6.115–135].

Von Arkadien ■■■ gelangte der Kult des P. zunächst nach Böötien (ca. 500 v. Chr.), nach der Schlacht bei Marathon (490 v. Chr.) erhielt ■■■ in Athen eine Kultstätte zum Dank für die Unterstützung gegen die Per- ■■■ und wurde im 5. Jh. v. Chr. zum panhellenischen Gott. Der röm. Gott Faunus hat eine vom griech. P. unabhängige Herkunft und Geschichte. In der röm. Dichtung seit dem 1. Jh. v. Chr. und v.a. in der modernen Rezeption vermischen sich jedoch seine Züge mit denen P.s.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

P. zählt nicht zu den Olympischen Göttern; ■■■ wird weder ■■■ Homer noch von Hesiod erwähnt. Herodot berichtet, wie P. den Athenern ■■■ Sieg über die Perser verhilft, woraufhin ihm ein Heiligtum auf der Akropolis geweiht wird (Hdt. 6,105; vgl. Eur. Ion. 492–506). Schon hier ist die dem Volksglauben entstammende Vorstellung des panischen Schreckens angelegt: Herodot bezeichnet damit eine spontan auftretende, scheinbar unмотivierte Angst, die v.a. Heere in der Nacht vor der Schlacht oder nach einer Niederlage übermannt [6.137–175].

In den *Homerischen Hymnen* wird P.s Name erstmals etymologisch gedeutet: »P. aber nannten sie ihn, weil er allen (*pásin*, von *πάς*, *πάς/pas*, *pan*) Vergnügen

bereitete« (Hom. h. 19,47). Ebenso bedeutsam ist Platons Interpretation, P.s »Doppelnatur« verweise auf die Ambivalenz der Rede zwischen Wahrheit und Lüge, er sei daher zu Recht »Hermes' Sohn«, d. h. »der Rede Bruder« (Plat. *Krat.* 408c–d). Mit der Entstehung der Bukolik im Hellenismus wird P. für die Literatur entdeckt. Seit Theokrit ist er der Schutzgott der Hirten, die er jedoch gelegentlich zur »Stunde des Pan«, d. h. am Mittag und frühen Nachmittag, in Schrecken versetzen kann (Theokr. 1,15–18). P. begegnet nun auch als Liebhaber, der Nymphen und Knaben nachstellt; er steht seither für eine obsessive, bisweilen auch aggressive Sexualität, die oft unerfüllt bleibt.

In der röm. Literatur und Mythol. spielt P. eine Nebenrolle. Von Anfang an wird ■■■ als literarischer Import kenntlich; der autochthon-italische Faunus ist ihm komplementär: Wo P. erwähnt wird, fehlt Faunus und umgekehrt (z. B. bei Horaz). Während Lukrez ■■■ Beispiel des P. den Glauben an eine göttliche Präsenz in der Natur destruiert (Lucr. 4,586–589), tradieren Vergil und Ovid die später vielrezipierte Erzählung von der Nymphe Syrinx, die in Schilfrohr verwandelt wird, um P.s Nachstellungen zu entgehen (Verg. ecl. 2,31 f.; Ov. met. 1,689–714). Von dem klagenden Laut inspiriert, den der durch das Schilf fahrende Wind erzeugt, erfindet P. eine Flöte, die nicht nur den Namen der Nymphe verewigt, sondern deren Spiel auch ihr »Gespräch« mit P. – sie wies sein Begehren zurück – weiterführt. Der zweifelhafte Status einer solchen Kunst wird erst in P.s Wettkampf mit Apollon deutlich, bei dem sich nur der unselige König Midas für P. ausspricht und dafür mit Eselsohren bestraft wird (Ov. met. 11,146–193).

B.1.2. Bildende Kunst

Darstellungen von aufrecht gehenden Böcken finden sich in Sparta bereits im 7. Jh. v. Chr. P. selbst erscheint seit der ersten Hälfte des 5. Jh. auf attischen und böotischen Vasen, deren älteste ins zeitliche Umfeld der Schlacht von Marathon (490 v. Chr.) zurückreicht. Schnell entwickelt sich ein Standardtypus, der bis in röm. Zeit fortbesteht: P. ist theriomorph gebildet, nur die aufrechte Haltung und die Arme, die die Doppelflöte halten, haben menschliches Ansehen. Der Kopf nähert sich einer vermenschlichten Ziegenform. P. hat Hörner, einen menschlichen Bart oder Ziegenbart, bisweilen eine Stupsnase. Seine Attribute

sind Syrinx (Panflöte), Hirtenstab und Ziegenfell. Oft ist er äußerlich kaum von Satyrn und Silenen zu unterscheiden (Silen, Satyr). Seit Mitte des 5. Jh. v. Chr. erscheint P. weniger animalisch als anthropomorph. Er trägt Züge eines Jünglings mit nur mehr stilisierten Hörnern, eine Entwicklung, die im ephebenhaften P. des Polyklet (ca. 425 v. Chr.) kulminiert [5. 926].

Im 4. Jh. rückt P. in den Umkreis des dionysischen Thiasos, wo er den Aulos oder die Syrinx spielt. Wie Silene und Satyrn bleibt er jedoch Außenstehender, streunender Einzelgänger und Zuschauer. Seit dem 4. Jh. mehren sich auch P.darstellungen auf unteritalischen Vasen und in Kleinbronzen oder auf Votivtafeln in Höhlen und Grotten. Praxiteles wurde ein bocksfüßiger P. aus pentelischem Marmor zugewiesen (Anth.Pal. 6,317). In mehreren Kopien ist der sog. »eingehüllte Pan« überliefert (P. in Fellmantel mit Syrinx). Seit dem Hellenismus begegnet P. zunehmend in erotisch-anzüglichen Genreszenen (mit Aphrodite oder den Nymphen). In röm. Zeit finden sich Darstellungen P.s auf dionysischen Sarkophagen und Wandgemälden.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

In der Spätantike vollzieht sich die Metamorphose P.s vom bukolischen Hirtengott zum kosmologischen Allgott [11. 63–69]. Diese Umdeutung verdankt sich v.a. der spätant. Mythenallegorese. Servius berichtet, P.s theriomorphe Gestalt verweise auf den Kosmos in seiner Totalität; daher habe man ihn P., »d. h. All«, genannt (Serv. ecl. 2,31,39; s. o. B.1.1.). P.s Hörner verweisen auf die Sonnenstrahlen und die gekrümmte Mondsichel, sein gerötetes Antlitz auf das Morgenrot, seine Flöte auf die Sphärenharmonie usw. Diese Deutung setzt sich im orphischen Hymnos fort (Orph. h. 11), der P. als Allbeherrscher feiert. Unter christl. Vorzeichen zeigt sie sich auch im *Ovidius moralizatus* des P. Bersuire, der Syrinx als die sündige Seele deutet, die auf der Flucht vor P., d. h. der Liebe Gottes, in ein Schilfrohr verwandelt wird, das vom Winde der Eitelkeit bewegt und von der Sünde gebrochen werde (2,16).

Ein zweiter wichtiger Impuls geht von Plutarchs mythenkritischer Schrift *De defectu oraculorum* aus, die u. a. die Legende vom »Tod des Großen Pan« als Beweis für die Sterblichkeit der Götter überliefert (Plut. mor. 419b–e; dazu [10]; [9]; [8]). Der Kirchenhistoriker Eusebios in Kaisareia gibt diesem Bericht in seiner *Præparatio evangelica* (5,17) eine christl.-polemische, antiheidnische Spitze, indem er das Ende der paganen Götter mit der Geburt Christi in Verbindung bringt. Im Anschluß an Eusebios konnte fortan in P. das dämonisch Böse der alten Götter, wenn nicht

Satan selbst, verkörpert sehen. So stellt ihn Hieronymus' *Vita Sancti Pauli primi Eremiti* als Versucher des christl. Heiligen Paulus dar (Kap. 7). Die Ambivalenz dieser Deutungen – P. als Dämon bzw. Satan und P. als Christus – bestimmt die P.rezeption bis ins 17. Jh. hinein.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Allgemein

Die nzl. Rezeption P.s aktualisiert wechselnde Aspekte der mythol. Tradition. Setzt die Renaissance die spätant. Mythenallegorese fort, so verbindet sich um 1800, v. a. im dt. und engl. Bereich, die Vorstellung von P. als Allgott mit spinozistisch-rousseauistischen Tendenzen. Seit dem 19. Jh. wird die Rede vom »Tod des Großen Pan« sinnbildhaft auf Tod und Wiederkehr der ant. Götter gedeutet. P. verkörpert, nach einer Aussage S. Mallarmés, »le paganisme tout entier dans son crépuscule« (»das Heidentum insgesamt in seiner Abenddämmerung«; *Les dieux antiques*, 1880). Um 1900 konvergieren bukolische und kosmologische Deutungstraditionen im Zeichen von Nietzsche-Rezeption, Symbolismus und Vitalismus. Im 20. Jh. läßt die Faszination der P.figur dann stark nach.

B.3.2. Literatur

Die P.rezeption der Renaissance schließt die mythogr. Kompendien der Spätantike und des MA an [10. 346–357]; [14. 105–216]. Einen ersten Höhepunkt erreicht sie im Umkreis des Florentiner Neuplatonismus. M. Ficino inspiriert mit seiner Übersetzung des orphischen P.hymnos eine Vielzahl allegorischer P.dichtungen, unter ihnen M. Marullus' synkretistischen P.hymnus (1497). In der Tradition der spätant. Mythenallegorese sieht F. Bacon in *De sapientia veterum* (1609; Kap. 6) P. als Chiffre für die Allnatur. Im Kreis der Nürnberger Pegnitz-Schäfer, die sich die siebenrohrige P.flöte als Ordensembel wählen, wird diese Deutung intensiv diskutiert. Hier zeigen sich erneut die zwei Seiten der Deutung [3]: Während S. von Birken den Vergleich zwischen P. und Gott als »die größte Gotteslästerung« ablehnt, wird P. in der Vorrede zur Fortsetzung der *Pegnitz-Schäferey* unter Berufung auf Bacon als »dieses Gantze (τὸ πᾶν [to pan], lat. *universum*) das ist/alles/was in der Natur befindlich«, interpretiert.

In dieser Ambivalenz steht schon die P.rezeption im 16. Jh., die nun die Sage vom »Tod des Großen Pan« aufzunehmen beginnt, jedoch zwischen der Deutung P.s als Christus oder als Satan unentschieden bleibt. Die Verbindung des Mythos mit dem Kreuzestod Christi findet sich zuerst in P. Marsos Kommentar zu Ovids *Fasti* (1482 [14. 167–216]), wird aber nicht in

die zeitgenössischen mythol. Handbücher übernommen. In Frankreich wird diese Deutung v. a. in fiktionalem Zusammenhang – so von Marguerite de Navarre, C. Marot oder F. Rabelais (*Les cinq livres*, 4,28) – vertreten, während die Identifikation mit Satan eher die (dämonologische) Traktatliteratur wie J. Bodins *Démonomanie* (1580) oder L. Lavaters *De spectris* (1570) bestimmt. Eine Sonderstellung nimmt dagegen P. Calderóns Auto sacramental *El verdadero Dios Pan* ein, das unterschiedliche mythol. Themen (P. und Luna, Tod des Großen P.) mit der Tradition des Allgotts P. zu einem neuen synkretistischen Mythos verbindet [14. 211–214].

Einen festen Platz behauptet P. in der neu belebten, vielfach philosophisch-hermetisch grundierten Bukolik. Erwähnenswert ist ein Gedicht Lorenzos de' Medici (*Apollo »Pan*), der einen melancholischen P.-Saturn zeigt, sowie A. Polizianos *Arcadia*, in der dem Hirtengott P. ein Tempel geweiht wird. Wie in der Bildenden Kunst des Barock werden auch in der Literatur v. a. die erotischen Konnotationen P.s und seines Gefolges betont. So zählt er zum stehenden Personal der Hochzeitsdichtung (Epithalamion). Bis ins 18. Jh. hinein wird im Kontext der Idylldichtung v. a. die ovidische Version rezipiert (z. B. S. Gessners *Der zerbrochene Krug* und *Erythia*); insgesamt jedoch widerspricht P.s archaische Sexualität der affektgedämpften Sphäre der empfindsamen Anacreontik und Bukolik des 18. Jh.

B.3.3. Bildende Kunst

Die vorherrschende rinascimentale Deutung P.s als Allgott entzog sich weitgehend einer bildkünstlerischen Verarbeitung. Eine Ausnahme bildet v. a. L. Signorellis *Schule des Pan* (zerstört 1945), gemalt für Lorenzos de' Medici Villa in Careggi, in der sich die Florentiner Akademie traf [7]. Die enigmatische Komposition läßt sich als verhüllter Kommentar zur Florentiner Liebesphilosophie lesen. Eine mythenkritische Haltung artikuliert dagegen J. Zucchi im Programm seines allegorischen Freskenzyklus im röm. Palazzo Rucellai-Ruspoli (*Discorso sopra li dei de' Gentili, »loro imprese*, 1602). Zwar spricht auch er von P. als Chiffre der Allnatur, nennt ihn aber andererseits »mostruoso« [18. 67]. Singulär bleibt die Darstellung von P. und Syrinx auf Filaretos Bronzetur von St. Peter in Rom: Im Sinne des *Ovidius moralizatus* symbolisiert P. hier den Erlöser, Syrinx die sündige Seele. In kosmologischem Zusammenhang erscheint das Sujet im umfangreichen mythol. Bildprogramm der *Sala delle prospettive* in der Villa Farnesina (Rom), das B. Peruzzi für A. Chigi entwarf.

Im 16. Jh. ist P. v. a. in der Druckgraphik, insbes. den Emblembüchern präsent. In A. Alciatis *Emblema-*



Abb. 1: Andrea Alciati, *Vis naturae* (Gewalt der Natur), aus: *Emblemata liber*, 1550. Die Pictura zeigt Pan in seiner tier-menschlichen Doppelnatur. Die Subscriptio bezieht dies auf die zweifache Bestimmung der Menschen zu Trieb, Sexualität und Fortpflanzung einerseits, Geist, *virtus* und Reflexion andererseits.

tum liber (Ausgabe von 1550) steht P. für die »vis naturae« (»die Gewalt der Natur«) [14. 323–329] (vgl. Abb. 1). In der Tafelmalerei ist die »erotische Jagd« seit Beginn des 17. Jh. beliebt, z. B. bei N. Poussin (*Pan und Syrinx*, 1637/38) oder P. Mignard. P. P. Rubens (teilweise mit J. Brueghel d.Ä.) und J. Jordaens konkurrieren mit einer Reihe von Darstellungen der ovidischen Erzählung, die den erotisch-voyeuristischen Gehalt der Szene betonen. Die »erotische Jagd« (meist nach dem Schema der Daphne- und Apollon-Darstellungen) emanzipiert sich von ihrem allegorischen Gehalt und verleiht der Vorliebe des Barock für Repräsentationen des Sinnlich-Erotischen Ausdruck [13].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Mit dem Projekt einer »neuen Mythologie« (F. Schlegel, F. Hölderlin) wird auch P. um 1800 neu gefaßt. In F. Schillers diskurstiftendem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* (1788) wird P. zwar nicht explizit genannt, ist aber in »Faun und Satyr« mitgemeint, die zum Gefolge des »Freudebringers« Dionysos gehören. Ganz im Sinne dieses Lobs dionysischer Freude setzt auch das philosophische Interesse an der pantheistischen Deutung P.s an, die sich gut mit dem zeitgenössischen Spinozismus verbinden läßt. So setzt sich u. a. J. W. von Goethe an zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Stellen seines Werkes mit dem Thema P. als Allgott auseinander. Beide Darstellungen sind ironisch-zweideutig. Dies gilt v. a. für die Farce *Satyros oder der vergötterte Waldeufel* (1773), deren Protagonist ungeachtet des Titels zahlreiche Züge der P.figur ver-

einigt. Bes. Satyros' Preis des kosmischen Eros verknüpft Goethes Spinozismus in ironischer Brechung mit der Tradition des Allgotts P. Diese wird explizit in der Mummenschanzszene von *Faust II* aufgenommen (1. Akt, v. 5872 ff.). Auf der Grundlage von B. Hedrichs *Gründliche[m] mythologische[m] Lexikon* (1770) versammelt Goethe alle Motive der Überlieferung (Lebensfreude, Schlaf des P. am Mittag, panischen Schrecken), v. a. den pantheistischen P. («das All der Welt/wird vorgestellt/im großen Pan»), der im »Mummenschanz« von einem Kaiser gespielt wird, hinter dem sich wiederum der Weimarer Herzog Carl August verbirgt. Die dt. Romantik hingegen interessiert sich erstaunlicherweise kaum für den Allgott P. Eine Ausnahme bildet allein L. Tieck, der in seinem allegorischen Programmgedicht *Phantasia* die Traumvision eines All- und Naturgotts P. schildert, sowie F. W. J. Schellings späte *Philosophie der Offenbarung* (ca. 1841/42), in der P. als das »abgewendete Antlitz der Natur« bezeichnet wird (39. Vorlesung).

Eine bedeutende Rolle spielt die kosmologische Deutung P.s in der engl. Literatur [17]. So widmen R. Leigh-Hunt, P. B. Shelley und J. Keats dem Universalgott P. hymnisch-allegorische Dichtungen. E. Barrett Browning verfaßt eine Replik auf Schillers Gedicht, in der sie den Tod P.s als Sieg des Christentums über das Heidentum deutet. Anders reagiert H. Heine im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der »Exilierung« der ant. Götter [1. 19–28]; [19] auf Schillers Gedicht: Für ihn haben *Die Götter Griechenlands* (in: *Die Nordsee*, 1826/27) ihre Unsterblichkeit verloren; die Erzählung Plutarchs deutet er in den *Helgoländer Briefen* (1837) als Ausdruck eines welthistorischen Dualismus zwischen Christentum und Hellenentum, wobei der refrainartige Ausruf »Pan ist tot« die Hoffnung auf eine dritte Weltzeit symbolisiert, in der sich Sensualismus und Spiritualismus zu einem neuen Pantheismus verbinden.

Unter dem Einfluß von V. Hugos *La Légende des siècles* (1859) verfaßt der junge S. Mallarmé das Gedicht *Pan*, das der pantheistischen Sicht seines Vorbilds verpflichtet ist [16. 104–107]. Es bildet eine Brücke zur »Ekloge« *L'après-midi d'un faune* (einzeln erschienen 1876), in dem ein Faun in der Kunst seines Flötenspiels eine traumhaft-flüchtige, halluzinative Realität zu sistieren und »perpetuieren« sucht; sein Spiel verkörpert dabei die Bewegung des Gedichtes, das in seinem immanenten Zeichensprache eine absolute, leere Transzendenz weniger zu erreichen als zu evozieren sucht. Diese Verknüpfung von Modernität und Archaik fehlt in A. Rimbauds frühem Gedicht *Soleil et Chair* (1870), das sich gegen Lukrez' rationalistische Mythenkritik wendet und die sentimentalische Sehnsucht nach der sinnlichen Religiosität und Fertilität einer paganen Vorwelt artikuliert.

Die P.rezeption des 20. Jh. folgt literarisch weithin dem von Mallarmé vorgegebenen Symbolismus, steht aber auch der Lebensphilosophie und F. Nietzsches (Kult des Dionysischen) nahe [1. 42–75]; [12]. Dessen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) setzt P.s Tod mit dem »Selbstmord« der Tragödie gleich (Kap. 11). Der Ausruf »Pan ist tot« präfiguriert dabei die spätere Rede vom Tod Gottes in *Zarathustra* (1883–1885) und *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882/87, Nr. 108; 125); so kann Nietzsche, der im »bärtige[n] Satyr« den »wahr[e]n Mensch[en]« gegenüber dem deformierten »Kulturmensche[n]« erblickt, den P.mythos im Sinne seiner Kulturkritik einsetzen und damit eine Konstellation etablieren, die für die Rezeption um 1900 von nachhaltiger Bedeutung ist. Wichtig ist auch P.s Affinität zur Musik, die Nietzsche eine an A. Schopenhauer anknüpfende Deutung der Musik als »Quietiv« und Fluidum des »ozeanischen Gefühls« (Freud) erlaubt.

Unter diesen Vorzeichen läßt sich um 1900 in allen europ. Literaturen, von K. Hamsuns Roman *Pan* (1894) bis G. d'Annunzios *Laudi del Cielo del Mare della Terra* »degli Eroi von einer P.renaissance sprechen [1]. H. von Hofmannsthal deutet P. in seinem frühen Essay *Über moderne englische Malerei* dionysisch »als Personifikation des sehnsüchtigen, des drohenden, des tödlichen Daseins«. So tritt P. auch in dem lyrischen Drama *Tod des Tizian* (1892 [12. 365–371]) auf, in dem er als »ein Gott, der das Geheimnis ist von allem Leben« (v. 258) gedeutet wird. Allein Tizian gelingt es, diese vitalen Lebenskräfte durch künstlerische Gestaltung zu bannen.

Im übrigen faszinieren um 1900 bes. die kosmologischen P.deutungen. Hier ist v. a. Th. Däubler zu nennen, der in seinem Weltepos *Nordlicht* (1900–1910) P. als »rauschende[m] Ursprung [...] Urquell und Mündung« ein ganzes Buch widmet. Exemplarisch für die P.rezeption des Jugendstils sind die Schriften O. J. Bierbaums (*Pan im Busch*) oder R. Schickeles (*Pan. Sonnenopfer der Jugend*), die das Thema Lebenssehnsucht und Lebenskult umkreisen [1. 51–60]. Die Expressionisten greifen dagegen unter Betonung der dionysisch-erotischen Seite P.s die symbolistische Deutung auf; G. Heym entwirft einen neo-arkadischen Naturraum, der von archaisch-animalischer Körperlichkeit und orgiastischen Tänzen bestimmt ist. Melancholie und Erstarrung kennzeichnen hingegen P. und Faune in der Dichtung G. Trakls. So entsteht immer wieder eine Spannung zwischen dionysischer Entfesselung und melancholischer Versenkung in die Kunst, die in P.s Flötenspiel symbolisiert wird. Ihr entziehen sich allein Ch. Morgensterns Gedichte, indem sie Elemente der zeitgenössischen P.motivik ironisieren (z. B. *Der beleidigte Pan*).

In der Literatur des 20. Jh. wirkt das P.bild der Jahrhundertwende – bisweilen skeptischer und resignativer – fort [1. 91–195]. Exemplarisch belegt dies die Naturlyrik E. Langgässers, die wiederholt in der P.mythe die Vision einer dämonisch-verfallenen, nach Erlösung ringenden Natur thematisiert. So schildert sie u. a. in *Mithras* die Angst der »panischen Stunde«, in der das Geheimnis der Natur spürbar wird, P. aber deren Bedrohung spiegelt. Erzählungen und Hörspiele von I. Bachmann oder M. L. Kaschnitz spielen in einer arkadischen Landschaft, in der P. einerseits für die Allnatur steht, zugleich aber Symbol der Sehnsucht ist. E. Kästner kritisiert hingegen eine falsch verstandene Antikesehnsucht (*Ölberge Weinberge*, 1953).

Mit den 1960er Jahren läßt die Rezeption des P.mythos nach; deren letzte Variante scheint B. Strauß' Drama *Die Fremdenführerin* zu sein, das mit einem Referat der ovidischen P.-Syrinx-Mythe schließt.

B.4.2. Bildende Kunst

Bis in die Mitte des 19. Jh. ist der Motivkreis um P. in den Bildenden Künsten wenig präsent. Eine Konjunktur setzt – parallel zur Literatur – in der Malerei der engl. Präraffaeliten ein. F. Leightons Illustration *The Great God Pan* (zu E. Barrett Brownings *A Musical Instrument*, 1860) entwirft einen P. in traumhaft-spätromantischer Landschaft. Meist dominieren jedoch Visionen einer nächtlich-spätromantischen Sexualität, bisweilen mit ironisch-satirischen Zügen (W. A. Bouguereau, *Nymphes et Satyre*, 1873). Eine bedeutende Rolle spielt P. in der Malerei F. Stucks, dessen Entwurf eines zottigen P.kopfs das Titelblatt der Zeitschrift *Pan* schmückt. Ein Leitthema stellt der P.komplex im Werk A. Böcklins dar, der in mehr als 30 Variationen seit den 1860er Jahren die wesentlichen Linien der nzl. P.rezeption zusammenführt [15] (vgl. Abb. 2). Böcklin schildert P. als dunkle, naturmagisch-chthonische Urgewalt, läßt aber bisweilen auch das Satyrhafte ironisch hervortreten. P. steht hier für die Einheit des Menschen (insbes. des Hirten und Kindes) mit der Natur. Eine Reihe von Gemälden stellt den panischen Schrecken in südlicher Landschaft dar.

B.4.3. Musik

Erst seit dem 17. Jh. spielt P. in der Musik eine nennenswerte Rolle. Neben der Oper von Th. d'Urfey (*A New Opera, Call'd Cinthia and Endimion*, 1696) wäre hier eine weltliche Kantate von J. S. Bach zu nennen (*Streit zwischen Phoebus und Pan*). Erst um 1900 gewinnen P. und Faunus stärkere Präsenz in der Musik. Ausgangspunkt ist C. Debussys *Prélude* »L'après-midi d'un faune« (1894), ursprünglich als Umrahmung einer szenischen Lesung von Mallarmés Gedicht geplant

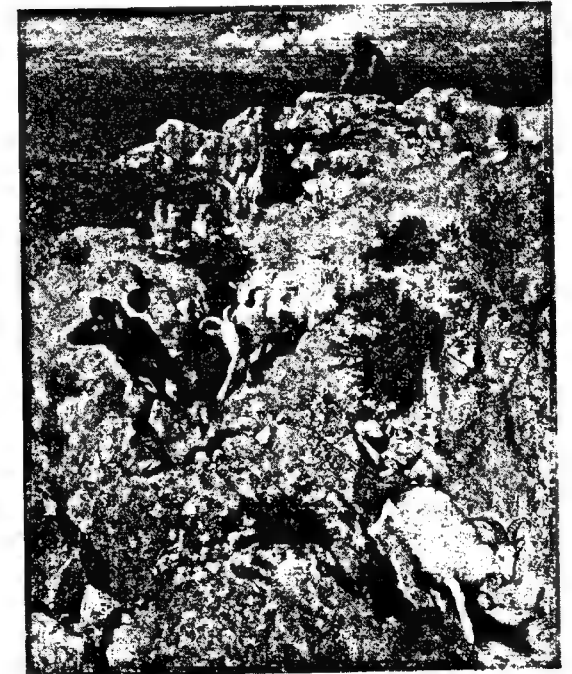


Abb. 2: Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten (Der panische Schrecken), Öl auf Leinwand, um 1860. Basel, Kunstmuseum.

[16]; in P.s Flötenspiel spiegelt sich die Sehnsucht der Musik, in ihren Wurzeln im archaischen Urlaut zurückzukehren. Neben dem Vorbild Debussys spielt auch hier Nietzsche eine Schlüsselrolle, da die Musik in eine genealogische Nähe zum »dionysischen« Ursprung aller Kunst rückt (s. o. B. 4.1.). Diese Affinität der Musik zur P.figur drückt sich in zahllosen, heute zumeist vergessenen Werken der Jahrzehnte zwischen 1910 und 1930 aus (N. Rimsky-Korsakov, *Pan*, Duett, 1897; E. Elgar, *The Pipes of Pan*, Lied, 1899–1900; zahlreiche weitere Werke tragen eine Referenz auf den P.komplex im Titel [2. 808–810]). Eine nicht unerhebliche Gruppe bilden Kompositionen für das Tanztheater. Dazu zählen F. Mottls Musik zu O. J. Bierbaums Pantomime *Pan im Busch* (1900), J. Sibelius' *Pan und Echo* (1906, revidiert 1909) oder Sir G. Bantocks *The Great God Pan* (1912–1916).

Anders als in der Literatur behält P. in der Musik seine Bedeutung als Identifikations- und Reflexionsfigur der Kunst bis in neuere Zeit. Dafür sprechen etwa Stücke von J. Chailley, *Pan et la syrinx* (1962), S. Sciarrino, *Di Zefiro et Pan* (1976), oder D. Schnebel, *Pan für Flöte* (1978).

→ *Dionysos; Nymphen; Silen, Satyr*

Forschungsliteratur

- [1] M. ADAMI, Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jh., 2000
 [2] Art. Pan, in: OGCM 2, 1993, 802–813 [3] J. J. BERNS, Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitz-Schäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in: I. M. Battafarano (Hrsg.), Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, 1991, 23–81
 [4] J. BOARDMAN, The Great God Pan. The Survival of an Image, 1997 [5] J. BOARDMAN, Art. Pan, in: LIMC 8.1, 1997, 923–941 [6] Ph. BORGEAUD, Recherches sur le dieu Pan, 1979 [7] R. EISLER, Luca Signorelli's ›School of Pan‹, in: GBA 33, 1948, 77–92 [8] G. A. GERHARD, Zum Tod des großen Pan, in: Wiener Studien, 37/1, 1915, 323–352 [9] G. A. GERHARD, Der Tod des großen Pan, 1915 [10] G. A. GERHARD, Nochmals ›››› Tod des großen Pan, in: Wiener Studien 38/1, 1916, 343–376 [11] R. HERBIG, Pan, 1949 [12] W. KÜHLMANN, Der Mythos des ganzen Lebens. Zum Pan-Kult in der Versdichtung des Fin de Siècle, in:

- A. Aurnhammer/Th. Pittrof (Hrsg.), ›››› Dionysos als Apoll‹. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, 2002, 363–400 [13] J. LANGE, Ein Pan für jede Tonart? Pans Jagd auf die Nymphe Syrinx zwischen Mythos, Moral und Kunst, in: J. Lange et al. (Hrsg.), Pan & Syrinx – eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen (Ausst. kat.), 2004, 41–57 [14] F. LAVOCAT, La Syrinx au bûcher. Pan et les Satyres à la Renaissance et à l'âge baroque, 2005 [15] A. LINNEBACH, Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart, 1991 [16] H. LÜCKE, Mallarmé – Debussy. Eine vergleichende Studie ›››› Kunstan-schauung am Beispiel von ›L'après-midi d'un Faune‹, 2005 [17] P. MERIVALE, Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times, 1969 [18] F. SAXL, Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus des Jacopo Zucchi, 1927 [19] R. VON THIEDEMANN, Der Tod des großen Pan. Bemerkungen zu einem Thema bei Heinrich Heine und Gérard de Nerval, in: arcadia, Sonderheft, 1978, 41–55.

Jörg Robert (Würzburg)

Pandora

(Πανδώρα, lat. Pandora)

A. Mythos

Die für die Rezeption grundlegende Erzählung des P.mythos stammt von Hesiod, der sie in Verbindung mit ›Prometheus überliefert (Hes.erg. 42–101). Ausgehend von der Feststellung, daß die Götter dem Menschen die Lebensmittel (*bios*) verborgen hätten und dieser deshalb zu mühevoller Arbeit verurteilt sei, erzählt Hesiod, wie Prometheus den Menschen das Feuer gebracht habe, indem er es ›Zeus raubte; der Göttervater sich jedoch gerächt habe, indem ›››› den Menschen ein Übel schickte, das sie als ein Gut begehren sollten (Hes.erg. 54–58). In der Folge läßt Zeus von ›Hephaistos eine Frau aus Lehm erschaffen, die u. a. von ›Aphrodite mit äußerer Schönheit, von ›Hermes jedoch mit falscher Rede begabt wird. Sie wird auf den Namen P. getauft, der verschiedentlich ausgelegt werden kann: P. ist ›die von allen Beschenkte‹, sie ist aber auch das (böse) ›Geschenk aller Götter‹ ›››› die Menschen (eine weitere Tradition deutet P. als ›die Allschenkende‹, s. u.).

P. wird von Hermes zu Epimetheus gebracht, dem Bruder des Prometheus. Dieser hat ihn davor gewarnt, Geschenke des Zeus anzunehmen, doch Epimetheus ignoriert die Mahnung. P. öffnet das von ihr mitgebrachte Vorratsfaß (*πίθος*, Hes.erg. 94) und entläßt die darin aufbewahrten Plagen in die Welt; allein die Hoffnung (*elpis*) bleibt im Faß zurück, da P. ›››› auf Geheiß des Zeus wieder schließt. Damit endet das Goldene Zeitalter, und die Menschheit wird von Krankheit und stummem Leid heimgesucht (Hes.erg. 104): Niemand, nicht einmal Prometheus, kann der ›Gerechtigkeit‹ des Zeus entkommen.

Neben dieser Erzählung wird P. auch oft als Geschöpf des Prometheus dargestellt (Hyg.fab. 142), der ›››› erneut in Konflikt mit den Göttern tritt. Ursprünglich war P. aber wohl eine Fruchtbarkeitsgöttin, die in umgekehrter, aktivischer Bedeutung ihres Namens als ›Allschenkende‹ verehrt wurde.

B. Rezeption

B.1. Antike und Spätantike

B.1.1. Allgemein

Im Zentrum von Hesiods Überlieferung steht die Rache des ›Zeus, mit der die Ambivalenz in Form von P. und ihrer ›Gaben‹ in die Welt kommt. Die Re-

zeption konzentriert sich in der Antike daher auf die Frage, wie Hoffnung und (weibliche) Schönheit zu bewerten seien.

B.1.2. Literatur

Der theologischen Aussage über ›Zeus' Gerechtigkeit (in ähnlicher Metaphorik bei Hom. Il. 527–533 zu finden; vgl. Eust. *ad loc.*) steht bei Hesiod eine anthropologische über die Verführbarkeit des Menschen durch den Schein gegenüber. Epimetheus ist angesichts von P.s Reizen für die rationalen Erwägungen des Prometheus nicht zugänglich; erst nach Öffnung des Fasses ›erkennt‹ er (*enôesen*, Hes.erg. 89) die Wahrheit. P. symbolisiert somit weniger die Weiblichkeit *par excellence*; vielmehr illustriert sie als ›schönes Übel‹ (*kalón kakón*, Hes.theog. 585) das Problem des (schönen) Scheins. Ähnlich ambivalent ist die Hoffnung, die man nach der Rede des Zeus (Hes.erg. 54–58) als das eigentliche Übel bezeichnen kann.

Ausgehend von dieser Problematik deuten heidnische und christl. Kommentatoren P. als Verkörperung weiblicher Verführung durch den Schein: Palaiphatos rationalisiert P. als reiche Frau, die sich ›mit viel Erde schminkte‹ (Palaiph. 34; 4. Jh. v. Chr.); hier setzt später Gregor ›››› Nazianz ein, der das Schminken als Ausdruck von Falschheit und P. daher als ›List des boshafte Feinds‹ deutet (*Gegen Frauen, die sich schminken* 115–132; 4. Jh. n. Chr.). Nonnos hingegen betont, daß die Schuld im Grunde bei ›Prometheus liege (Nonn.Dion. 7,56–59; wohl 5. Jh. n. Chr.).

Das logische Problem, das in Hesiods Überlieferung vorliegt – in welcher Weise ist die Hoffnung den Menschen gegeben, wenn sie im Faß zurückbleibt (vgl. Scholion zu Hes.erg. 97a) – löst Babrios (Babr. 58; ca. 2 Jh. n. Chr.), indem ›››› den Mythos modifiziert: Im Faß seien nicht Übel, sondern Güter gesammelt, die bei seiner Öffnung zum Himmel entweichen; allein die Hoffnung sei zurückgeblieben, als man das Faß schnell wieder schloß. Damit wird die ambivalente Struktur der Hoffnung – stets nur als auf ein Abwesendes bezogen gegeben zu sein – in ihrer Darstellung reproduziert, denn sie ist ›››› so lange ein Gut im Faß, wie dieses verschlossen bleibt.

Die Deutung P.s als allschenkender Erdgöttin ist nicht ebenso umfangreich bezeugt. Auf sie weist ein fragmentarisch überliefertes Satyrspiel des Sophokles, *Pandora und die Hammerschläger*, und ein Scholion zu Aristoph.Av. 971 hin (s. u. B.1.3.). Spätere Kommen-

tatoren wie Philon von Alexandria (*De opificio mundi* 133 und *De aeternitate mundi* 63; 1. Jh. n. Chr.) und Hesychios (Hesych. 334; 5./6. Jh. n. Chr.) weisen deutlicher auf diesen Zusammenhang hin.

Die spätant. Neuplatoniker integrieren P. in ihr System der Seelenlehre. Plotin (Plot. 4,3,14) erklärt P. zur Allegorie der Schöpfung, die durch Vorsehung (*Prométheia*, also von Prometheus) erschaffen und von den Göttern mit vielerlei Gaben ausgestattet worden sei, von der man sich aber abwenden müsse, um sich nach der geistigen Welt, dem Einen, auszurichten (vgl. Prometheus, B.2.1.). Olympiodor deutet P. als den unvernünftigen Teil der Seele, vermittels derer sie ■■■ der ihr wesensfremden materiellen Welt haftet (Olympiodor, *Comm. in Platonis Gorgiam* 47,5–7). Der Mythos der ersten Frau steht bei beiden Autoren für das menschliche Verhaftetsein an der Schöpfung, was zugleich die Forderung einschließt, das Viele (die »allbeschenkte« P.) auf das Eine hin zu transzendieren. Auch Fulgentius deutet P. als Allegorie der Seele, wertet sie jedoch nicht negativ (Fulg. myth. 2,6; vgl. auch 2,11).

Die christl. Interpreten des P.mythos greifen des- ■■■ auffällige Analogie zur Figur der Eva auf, um den Vorrang der biblischen Erzählung vor dem griech. Mythos zu begründen. Sowohl Tertullian (*De ■■■ militis* 7,3) als auch Origenes (*Contra Celsum* 4,38) bevorzugen den Text des Alten Testaments gegenüber der Erzählung Hesiods. Tertullians Unterscheidung zwischen Dichter (Hesiod) und Prophet (Moses) weist jeden etwaigen Wahrheitsanspruch der heidnischen Mythol. zurück; der Mythos ist nur mehr fiktionales Dokument der heidnischen Geschichte: »Nulla ergo Pandora« (»Keine Pandora also«). Origenes' polemische Gegenüberstellung der beiden »ersten Frauen« im Rahmen seiner Verteidigung der biblischen Überlieferung erkennt in P. die pagane Version der biblischen Eva; beide seien ■■■ durch eine allegorische Deutung zugänglich, doch weise letztlich nicht die Bibel, sondern der heidnische Mythos die größere Widersprüchlichkeit auf.

B.1.3. Bildende Kunst

Der Großteil der ant. bildlichen Darstellungen zeigt P. im Augenblick ihrer Schöpfung. Die übrige bildkünstlerische Rezeption ist wohl von Sophokles' nicht überliefertem Satyrspiel *Pandora und die Hammerschläger* beeinflusst (s. o. B.1.2. [2. 129–133]). Ein rotfiguriger Volutenkrater (um 450 v. Chr., Oxford, Ashmolean Museum 525; Abb.: [4. No. 4]) zeigt auf der linken Seite Zeus, der Prometheus entsendet, auf der rechten Seite P., die mit erhobenen Armen dem einen Hammer tragenden Epimetheus aus der Tiefe entgegensteigt. Ein über P. schwebender Prometheus sym-

bolisiert die zukünftige Abhängigkeit des Mannes von der Frau. Ein weiterer rotfiguriger Mischkrug (um 450 v. Chr., Ferrara [8. Abb. II,7]) zeigt mehrere hammerschwingende Satyrn (Prometheus, Satyr) im Dienst des Epimetheus, unter denen P., mit dem Oberkörper aus der Erde ragend, erscheint. Die Darstellungen lassen darauf schließen, daß Sophokles v. a. P.s Ankunft unter den Menschen als freudiges Ereignis inszeniert und damit eher die aktivischen (»allgebendenden«) als die negativen Aspekte P.s hervorhob.

B.2. Neuzeit

B.2.1. Allgemein

Da der P.mythos keine bedeutenden röm. Adaptionen kennt, liegen im lat. MA keine selbständigen Rezeptionszeugnisse vor, sondern nur einige Kommentare (etwa Scholion ■■■ Hes. erg. 56 von Johannes Tzetzes). Im romanischen Raum gibt G. Boccaccios bekannte Sammlung *Genealogie deorum gentilium* mit ihrer ingeniosen Interpretation des Prometheus-Mythos (s. dort, B.2.1.) einen neuen Impuls, durch den Prometheus als innerweltlicher »anderer Schöpfer«, mithin als Reflexionsfigur autonomer Schöpfung eingesetzt wird. In dem Maße, in dem Kunst als »schöner Schein« bestimmt wird, gewinnt die P.rezeption eine zusätzliche Dimension.

B.2.2. Literatur

Erasmus von Rotterdam gibt in seiner Sprichwortsammlung *Adagia* (ab 1500 mehrmals modifiziert publiziert) den P.mythos nach Hesiod in einem Kommentar zu dem Sprichwort »Malo accepto stultus sapit« (»Sobald er das Unglück erfahren hat, erkennt ■■■ der Dumme«, 1,1,31) mit einigen Modifikationen wieder: P. wird, nachdem ihr Jupiter eine mit allen Übeln gefüllte Büchse übergeben hat, zunächst zu Prometheus geschickt, der sie ablehnt. Erst danach versucht sie erfolgreich, Epimetheus zu verführen, der, nachdem P. die Büchse geöffnet und ihren Inhalt in die Welt entlassen hat, zu spät erkennt, daß dieses Geschenk »ein Un-Geschenk« gewesen ist. Die Hoffnung wird von Erasmus nicht explizit erwähnt, kann aber in der Verführbarkeit des Menschen durch den äußeren Schein mitgelesen werden. Bereits die Beschreibung P.s legt den Akzent auf dieses Thema: Von den negativen Eigenschaften, die sie von Prometheus erhält (s. o. A.), ist keine Rede; sie ist nur mehr das »Trugbild einer jungen Frau« (»puellae simulachrum«), mithin ein reines Medium der göttlichen List.

Eine ganz andere Seite der Problematik des schönen Scheins nennt P. de Ronsard in der Eröffnung seiner Gedichtsammlung *Les Amours* (erstmalig 1552) in Anspielung auf P. Das lyrische Ich beschreibt die Ge-

liebe als mit allen Gaben aus dem »coffre de Pandore« beschenkt (Sonett 5, ed. Céard et al.), deren einziger Makel die unerbittliche Keuschheit ist; sich selbst stellt es dagegen als unter prometheischen Qualen Leidendes dar (vgl. auch Sonette 12 und 13). Ein weiteres Sonett (32) apostrophiert die Geliebte selbst als »encore une Pandore« (»eine zweite Pandora«, 4). Dabei ist die Rolle der P. und somit auch die des Sprecher-Ichs ambivalent gestaltet: P. ist zugleich die geliebte Dame, der der Liebende ■■■ Opfer fällt, und das Produkt, die Schöpfung, die ihre Gaben von den Olympischen Göttern erhält; das lyrische Ich wiederum ist sowohl mit dem betrogenen Epimetheus als auch mit Prometheus, dem Schöpfer der P. und dem Gott der Dichtkunst, identifizierbar. Ronsard reflektiert so anhand des Mythos eine Poetik, die das nzl. Bewußtsein autonomer Ästhetik durch den Topos der (passiv empfangenen) Inspiration legitimieren soll. P., das »Kunstprodukt«, steht nunmehr auch für die »Schönheit« des Gedichts selbst.

Die Problematik der nzl. Autonomisierung und Immanentsierung wird auch in P. Calderóns Komödie *La estatua de Prometeo* (1669) thematisiert. Über J. P. de Moya (*Philosophia secreta* 40, 1585) vermittelt, spielt er auf die Umdeutung des Prometheusmythos durch G. Boccaccio an, indem ■■■ den Titanen als Erzieher des Menschengeschlechts darstellt, der sich freiwillig in den Kaukasus zurückgezogen hat, um sich der Wissenschaft zu widmen. Bei Boccaccio ist P. der erste, von Prometheus geschaffene (männliche!) Mensch, dessen Name, lat. als »omnium munus« (»aller [Dinge] Gabe«) übersetzt, auf seine Weisheit hinweist: Ihm sei die Kenntnis wenn nicht aller, so doch zumindest vieler Dinge geschenkt worden (Bocc. Gen. 4,45). Calderón faßt P. als Vergegenständlichung prometheischer Weisheit, die der Titan als Statue nach dem Bild der Minerva schafft und später durch einen zweiten Feuerraub beseelt (vgl. Bocc. Gen. 4,44,13f. und Fulg. myth. 2,6). Diese Verkörperung des Ideellen führt jedoch zu einem Zustand der allgemeinen Verwirrung, anschaulich gemacht in P.s Büchse, die sie von Discordia (der Zwietracht) geschenkt bekam und der schwarzer Rauch entströmt: Wegen P. entzweien sich sowohl die Brüder Prometeo und Epimeteo als auch ihre »Patinnen« Minerva und Palas. Eine Versöhnung der Gegensätze wird erst durch das Auftreten Apollons möglich, der Prometeo den »Feuerraub« vergibt; doch auch dieser erlösende Akt ist noch von der Ambivalenz der Immanentsierung gezeichnet, insofern Apollons göttliche Autorität vom modifizierenden Spiel mit dem Mythos nur deshalb unangetastet bleibt, weil ■■■ als Deus ex machina erst ■■■ Ende der Komödie auftaucht (vgl. auch Prometheus, B.3.1.). Calderóns Stück wurde als *zarzuela* aufgeführt, d. h. als Komödie mit musikalischer Begleitung und Gesangsparts im

estilo recitativo, durch den die Rede der Götter ausgezeichnet wurde: Hier wurde der Einfluß der entstehenden ital. Oper eingesetzt, um eine zwischen Repräsentation und Musikalität oszillierende göttliche Sprache ■■■ schaffen, die den Sterblichen auf der Bühne unverständlich war [7].

Noch deutlicher als bei Calderón stellt J. W. von Goethes dramatisches Fragment *Prometheus* (1773) die Schöpfung und Belebung P.s als Emanzipationsakt des Prometheus von den Göttern dar (vv. 240–245); dabei wird die Ambivalenz, die Calderóns P. auszeichnete, nahezu vollkommen zurückgenommen. Entsprechend kann P. positiv als »Heiliges Gefäß der Gaben alle« (v. 174) beschrieben werden: In ihrer überwältigenden Schönheit hat sich Prometheus eine Verkörperung alles dessen, »was mich je erquickt von Wonnegefühl« (v. 178), geschaffen. Eine deutlich modifizierte Interpretation des Stoffs gibt Goethes unvollendetes Festspiel *Pandora* (entstanden 1807/08), das in der Auffassung der P. auf die Stücke von A.-R. Lesage (*La boîte de Pandore*, 1721) und Ch. M. Wieland (*Pandora*, 1779) verweist. Hier ist neben der Emanzipation von den Göttern der Konflikt zwischen den Brüdern thematisch, die nicht nur gegensätzliche Lebenshaltungen verkörpern – der »Nachsinnende« (Epimetheus) wird als Melancholiker, der »Vorausdenkende« (Prometheus) als nutzenorientierter Arbeiter gezeichnet –, sondern auch in der P.deutung differieren: P. erscheint als göttergesandte Schönheit, entschwindet jedoch nach kurzer Zeit wieder und läßt Epimetheus sehnsuchtsvoll zurück. In der verschiedenen Haltung der Brüder gegenüber P. werden zwei traditionelle P.interpretationen und ihr Verständnis des Schönen reflektiert. Während P. für Epimetheus die Hoffnung verkörpert, hält Prometheus sie für verführerischen Trug, der den Menschen von der Selbstverwirklichung in der Arbeit abhält (s. o. B.1.2.). Doch auch Epimetheus erkennt, daß sich seine Hoffnung auf »Ferngeschiedenes,/Unwiederherstellbares« richtet, das sich nicht »vergegenwärtigen« läßt (vv. 787f.). Die Auseinandersetzung mit dem Schönen führt also über den Schein der Repräsentation hinaus. Als ästhetischer Anschein mag das Schöne hingegen eine Perspektive öffnen, aus der sich die Versöhnung der Gegensätze schließlich nicht als übersteigerte Harmoniephantasie, sondern als utopisches Versprechen der Kunst zu verstehen gibt [1. 31]. Damit ergibt sich eine deutlich differenzierte Wertung der prometheischen Rebellion, wie sie in den Schlußversen der Prometheus ausgesprochen wird: »Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten/Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,/Ist der Götter Werk; die laßt gewähren« (vv. 1084–1086).

B.2.3. Bildende Kunst

Die Sprichwortsammlung des Erasmus von Rotterdam (s. o. B.2.2.) ist auch für die Bildende Kunst von Bedeutung, insofern sie mit der Umwandlung des hesiodischen Fasses (*pithos*, lat. *dolium*) in eine schmuckvolle Büchse (*pyxis*; vgl. *Adagia* 1,3,35) die moderne P.ikonographie begründet [5.29], durch die P. an *Psyche* angenähert wird [5.30–32]. Das von Erasmus gedeutete Sprichwort beschließt auch die ebenso einflußreiche Überlieferung des Mythos bei L. G. Giraldis (*De deis gentium syntagmata*, erstmals 1548 publiziert) und weist damit auf den Ursprung der *pyxis* bei Erasmus hin [5.29f.]. Dessen Deutung wird in der Emblemik u. a. von M. Holtzwarth veranschaulicht: Das 25. Emblem aus *Emblematum Tyrocinia* (1581), das mit *Non ex aspectu, sed in effectu/Es ligt nit allein in ansehenn* überschrieben ist, zeigt P., die in einer ausladenden Drehbewegung die Plagen aus der Büchse entläßt. Die moralisch-instruktive Subscriptio betont die »schön« (Schönheit) der P. und fordert den Leser zugleich dazu auf, sein Urteil nicht nach dem äußeren Schein, sondern nach dem, »was weiters kom hernach«, zu fällen.

Die Problematik der Hoffnung wird bei A. Alciati (*Emblematum Liber*, zuerst Augsburg 1531) unter Anspielung auf den P. mythos neu akzentuiert. Zwar tritt P. nicht selbst auf, ihr Mythos wird jedoch durch die

auf einem Faß sitzende Personifikation der Spes (Hoffnung) evoziert. Die – in den ersten Ausgaben für die beiden Embleme *In simulacrum spei* (*Der hoffnung bildtruß*) und *Illicitum non sperandum* (*Das verboten und nit gezimpt sol nicht hoffen*) verwendete – Pictura stellt ihr die drohend blickende Nemesis (gerechte Vergeltung) gegenüber. Diese Darstellung der Spes greift zwar noch die allgemeine Hoffnungsskepsis der Antike auf, relativiert sie jedoch, insofern ihr die Möglichkeit der Legitimität eingeräumt wird: Nur »Unerlaubtes« sei nicht zu hoffen. Damit ist der Weg einer innerweltlichen Ethik gebahnt, in der der Mensch die Maßstäbe seines Handelns und den Horizont seiner Hoffnungen selbst erst schaffen muß.

Eine Federzeichnung von Rosso Fiorentino (vgl. Abb. 1) nimmt die Modifikation des Erasmus erstmals in der Bildenden Kunst auf: Sie zeigt im Zentrum P., die den Deckel einer Büchse abhebt. Anstatt wie üblich die dem Gefäß entweichenden Plagen als Rauchschwade oder Schwarm böser Geister zu veranschaulichen, stellt Rosso den Augenblick des Übels als gestaltlosen Lichtblitz vor; P. herum, in keiner direkten Verbindung mit der Büchse, sind jedoch die Verkörperungen der sieben Todsünden gruppiert. Diese Christianisierung des Mythos betont gleichzeitig in der Leere der Büchse und der Distanz zwischen ihr und den Todsünden den Prozeß der Allegorisierung, durch den das Übel erst darstellbar wird, damit aber



Abb. 1: Rosso Fiorentino, Pandora, die Büchse öffnend, Federzeichnung, zwischen 1534 und 1540, Paris, École des Beaux-Arts.

auch erst recht eigentlich in die Welt kommt. Am Rand der Büchse hängt ein Rabe, der aufgrund seines Krächzens (das lat. als »cras! cras!«, also »morgen!« verstanden werden kann) Sinnbild der Hoffnung ist. Noch deutlicher wird die christl. Lektüre des Mythos bei J. Cousin, der in *Eva Prima Pandora* (Ölgemälde, um 1550, Paris, Louvre [5. Abb. 29]) den Mythos mit dem biblischen Sündenfall gleichsetzt (ikonographisch v. a. an der Schlange erkennbar, die sich um P.s Arm windet [5.66–78]; ähnlich in der Literatur in J. Miltons *Paradise Lost* 4,708–719).

An Cousin läßt sich auch eine weitere Umdeutung des Mythos zeigen: Für den Einzug Heinrichs II. in Paris (1549) gestaltet er einen Triumphbogen, in dessen Mitte Lutetia als »nouvelle Pandore« gezeigt wird, die in ihrer »vase antique« nur Gutes für den König bereithält. Doch nicht nur die Identifikation P.s mit dem personifizierten Paris oder Rom wird in der Renaissance üblich (ähnlich in der Literatur bei J. du Bellay, *Les antiquités de Rome* 19, 1559); auch ihr Lob als Allbeschenke (etwa A. van Diepenbeeck, *Erschaffung der Pandora*, Zeichnung, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut [5. Abb. 35]) und großzügige Spenderin (D. Tintoretto, *Pandora/Generosità*, spätes 16. Jh., Privatsammlung) wird zu einem beliebten Sujet.

Eine dritte, v. a. engl. Deutungstradition greift im 19. Jh. auf die Verbindung von Schönheit und Sünde zurück, um P. als *femme fatale* umzubilden. Als deren deutlichste Ausprägung ist D. G. Rossettis Gemälde *Pandora* (1871, Privatsammlung) anzusehen, das eine in dunklem Rot gekleidete Frau zeigt. Mit abwesendem Blick und sinnlichem Schmolmund schickt sie sich an, ein juwelenbesetztes Kästchen zu öffnen. Der dicke Rauch, der dem Kästchen bereits entströmt, ballt sich hinter dem Frauenkopf zu einer aureolenhaften Wolke zusammen, in der kleine geflügelte Dämonen tanzen.

B.3. Moderne

B.3.1. Literatur, Musik, Film

Eine seiner Novellen, die sich mit dem Konflikt zwischen Alter und Neuer Welt auseinandersetzen, betitelt H. James mit dem Namen *Pandora* (1884). Die gleichnamige Protagonistin wird als neuer »Typus« des »American self-made girl« gezeichnet, deren beruflicher Erfolg auf dem selbstbewußten Einsatz ihrer Schönheit und ihres Charmes beruht. Der Name der Hauptfigur verweist in diesem Kontext auf die heterogene Vielfalt der Gaben, aus denen sich ihr Erfolg erklärt, und auf die Großzügigkeit, mit der P. ihr Nahestehende bedenkt. Mit P. entwirft James ein positives Bild des »American girl«, dessen Kehrseite in *Daisy Miller* (1878) gefunden werden kann.

Eine für die Moderne bes. wirkmächtige Adaption des P. mythos stellt F. Wedekinds *Lulu*. *Die Büchse der Pandora* dar (Urfassung 1894, bearbeitete Fassungen *Erdegeist*, 1896, und *Die Büchse der Pandora*, 1904), eine »Monstre-Tragödie«, deren Monstrosität mit einer Verformung zusammenhängt, die bereits im Titel anklingt: Zwischen Lulu und P. klafft ein Abgrund, der nicht nur die Unmöglichkeit bezeichnet, die Moderne den Mythos zurückzubinden, sondern ebenfalls eine Spaltung innerhalb der Figur selbst veräußerlicht. Dies wird im ersten Akt deutlich, in dem der Maler Schwarz ein Portrait Lulus anfertigt, die dem Betrachter ein »Bild« vorstellt, »vor dem die Kunst verzweifeln muß« (*Erdegeist* 1,2). Gibt es etwas Undarstellbares in Lulu, das die Kunst zum Scheitern verurteilt, so scheint das Portrait Lulus, das jeden Akt begleitet, umgekehrt das Schicksal Lulus zu beherrschen, indem es als Bild einen Entwurf Lulus darstellt, den sie niemals – oder nur im Tod – erreichen kann. Diese wechselseitige Unmöglichkeit prägt das Stück, dessen fünf Akte Lulu jeweils mit einem anderen Mann zeigen; jeder dieser Männer findet jedoch in Lulu und ihrer »Büchse« nichts anderes als das (Wahn-)Bild seiner Träume, bis er durch seinen Nachfolger den Tod findet. Lulu trägt damit die Züge einer mörderischen *femme fatale*, gleichzeitig in ihrer freigiebigen Liebe auch die einer weiblichen Erlöserin; im Fortschreiten des Stücks wird ihre Liebe jedoch mehr und mehr zur Ware, mit der sie verschuldete Bekannte auslöst (4,6) und später als Prostituierte ihren Lebensunterhalt verdient (Akt 5). Schließlich geht sie an ihrer Freigiebigkeit zugrunde: Im letzten Akt wird sie von dem Serienmörder Jack umgebracht, der ein nicht näher spezifiziertes Organ ihr herauschneidet und seiner »Sammlung« hinzufügt. So wiederholt sich in grausamer Variation am Ende jene Entstellung, mit der das Stück begann.

Eben diese Problematik nimmt G. W. Pabst in seinem Stummfilm *Die Büchse der Pandora* (Deutschland 1929, mit L. Brooks) auf, wenn er in der Anfangsszene Lulu im Rahmen einer Tür und damit von Beginn an weniger als handelnde Figur denn als stillgestelltes Bild zeigt. Durch ein Spiel mit Spiegeln und Photographien im Film betont Pabst die Entfremdung, die Lulu in ihrer bildlichen Objektivierung erleidet, und zeigt in ihr deutlich die Ursache ihres Todes: Auslöser für den Mord an Lulu durch Jack ist im Film der aufblitzende Reflex der Frau auf der Klinge eines Brotmessers. Ebenfalls auf Wedekind zurückgreifend komponiert A. Berg die (unvollendete) Oper *Lulu* (UA Zürich 1937), in der die Zwölftontechnik weiter ausbildet. Durch Variation der gründenden Tonreihe entwickelt Berg Motive, die eine charakteristische Figurenzeichnung erlauben; die Musik hat nicht illustrativen Charakter, sondern prägt die Figuren und die zugrundeliegende Problematik. Am deutlichsten wird

dies in der auffallend spiegelbildlichen Gestaltung vieler Passagen (so bes. das Zwischenspiel zwischen 2,1 und 2,2), die zudem auf die Problematik der Abbildung hinweist.

Eine weitere wichtige Adaption ist P. Hacks' *Pandora. Drama nach J. W. von Goethe*. Den Skizzen Goethes für einen zweiten Akt des unvollendeten Festspiels, in dem P. zu Epimetheus zurückkehren sollte, folgend, fragt Hacks nach den Bedingungen einer solchen versöhnlichen Wiederkehr. Sie liegen weder im rückwärtsgewandten Schenken des Epimetheus noch in der blinden Arbeitswut des Prometheus; erst dann, wenn sich das Schenken zur tätigen Hoffnung wandelt, kann erkannt werden, daß in der Arbeit selbst die Wiederkehr P.s statthaben wird: »Mutter Pandorens, Menschenherrin, Arbeit, bist/Du wechselweis nicht deine Tochter selber auch?« (2. Akt).

B.3.2. Bildende Kunst

Die Rezeption des P.mythos in der Bildenden Kunst des 20. Jh. konzentriert sich hauptsächlich auf

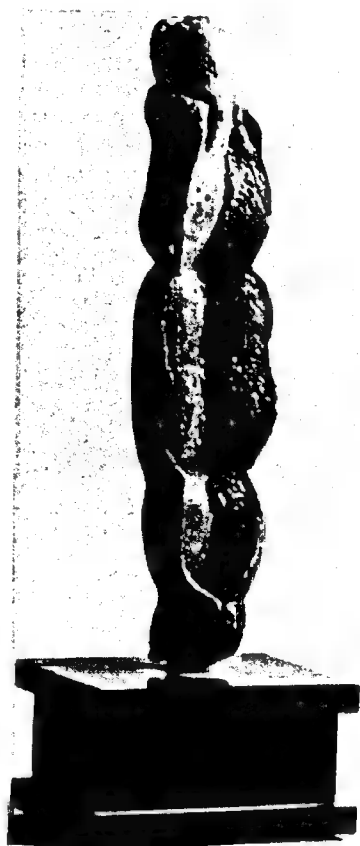


Abb. 2: Man Ray, Pain doré, Bronze, 1960/70. Privatsammlung.

die Interpretation von P.s Büchse. M. Beckmann (*Die Büchse der Pandora*, Gouache, 1936/47, Privatsammlung) sieht in ihr das moderne Übel der Atombombe, während P. Klee (*Die Büchse der Pandora als Stilleben*, Aquarellzeichnung, 1920, Verbleib unbekannt) sie in ein psychoanalytisches Symbol verwandelt: Er zeigt einen blumengefüllten Kelch, der in seiner Wand eine an das weibliche Genitale erinnernde Öffnung trägt, aus der schwarzer Qualm aufsteigt. Eine komplexere Ausdeutung der »Büchse« findet sich auf dem Titelblatt der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* (1. Dez. 1924): Hier wird einer von Männern umringten Frau, die an einer Schreibmaschine sitzt, eine schwarze Kiste entgegengehalten. In dieser Anspielung auf die surrealistische »écriture automatique« wird die Frau als Medium eingesetzt, das die »Büchse« des Unbewußten öffnen und transkribieren soll; gleichzeitig wird sie als P. zum Ursprung des Unbewußten und damit auch der surrealistischen Kreativität stilisiert.

Man Ray präsentiert als *Pandora's Box* (Assemblage, 1963, Milan, Studio Marconi) einen Kasten, in dem sich ein rotes Dachziegelstück und eine Phiole mit Feuerzeugbenzin befindet. Keine Plagen, sondern die Elemente des Mythos selbst sind also in dem Kasten versammelt: P. wurde wie der Ziegel aus Erde und Wasser geformt, ihre Beseelung wird oft mit Feuer in Verbindung gebracht und schließlich soll sie den Feuerraub des Prometheus rächen. So wird einerseits der Mythos selbst mit dem Übel der P. identifiziert, andererseits eine myth. Bedeutungsschicht der Alltagsgegenstände aufgewiesen. In diese Richtung weist auch Man Rays zweite Auseinandersetzung mit dem P.mythos, die ein vergoldetes ital. Brot auf einem Sockel aufrichtet (vgl. Abb. 2): Tatsächlich erinnert das ent-fremdete Brot an eine archaische weibliche Kultstatue.

→ Prometheus

Forschungsliteratur

- [1] D. BORCHMEYER, Goethes Pandora und der Preis des Fortschritts, in: *Études Germaniques* 38, 1983, 17–31
 [2] R. KANNICHT, Pandora, in: H. Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, 1999, 127–151
 [3] I. MUSÄUS, Der Pandoramythos bei Hesiod und seine Rezeption bis Erasmus von Rotterdam, 2004
 [4] M. OPPERMANN, Art. Pandora, in: *LIMC* 7.1, 1994, 163–166 [5] D. PANOFKY/E. PANOFKY, Die Büchse der Pandora – Bedeutungswandel eines mythischen Symbols [1956], 1992 [6] A. SPIRA, Angst und Hoffnung in der Antike, in: F. R. Varwig (Hrsg.), *Ainigma*. FS H. Rahn, 1987, 129–181 [7] L.K. STEIN, La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play, in: P. Calderón de la Barca, *La Estatua de Prometeo*. A critical edition by M. R. Greer, 1986, 13–92 [8] A.D. TRENDALL/T.B.L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, 1971.

Joachim Harst (Tübingen)/
Tobias Schmid (Tübingen)

Paris

(Πάρις, auch: Ἀλέξανδρος/Alexandros;
lat. Paris, Alexander)

A. Mythos

P. ist Sohn des Priamos, des Königs von Troja, und der Hekabe. Ein Traum Hekabes verheißt Troja von P. verursachtes Unheil, weshalb er in den Bergen ausgesetzt wird (Apollod. 3,12,5). Nach Hyg.fab. 91 soll er getötet werden, doch die damit beauftragten Sklaven lassen ihn am Leben. Er wird von Hirten gefunden und erhält den Namen Alexandros (»Mannabwehrer«), nachdem er Räuber abgewehrt hat (Apollod. 3,12,5). Laut Hyginus (Hyg.fab. 91) ist Alexandros sein ursprünglicher Name, die Hirten nennen ihn P. In die Hirtenzeit fällt die Liebschaft mit der Nymphe Oinone. Als junger Mann kehrt P. nach Troja zurück (Euripides, *Alexandros*; Apollod. 3,12,5; Hyg.fab. 91; Ov.epist. 16,91 f.). Ob das P.urteil vor oder nach seiner Rückkehr nach Troja stattfindet, ist aus den Quellen nicht eindeutig zu klären [14. 51–56].

Dieses ist die Folge eines auf der Hochzeit des Peleus und der Thetis entbrannten Streits darüber, wer die schönste Göttin sei. Auslöserin ist Eris, die Göttin der Zwietracht; sie handelt aus Rache dafür, nicht eingeladen gewesen zu sein (Hyg.fab. 92) oder auf Veranlassung des Zeus, der seine Tochter Aphrodite ehren möchte (Apollod.epit. 3,1) oder aber den Krieg um Troja entfacht, um die Erde von der Überbevölkerung zu befreien (Euripides, *Helena*). Hera, Aphrodite und Athena konkurrieren um den ersten Platz, weshalb Hermes sie auf Zeus' Befehl zu P. führt, der den Streit entscheiden soll. Die Erzählung, daß Eris einen Apfel als Siegespreis auslobte, wird in den literarischen Quellen erst spät greifbar. Früheste Bildzeugnisse stammen aus dem 5. Jh. v. Chr.; sie zeigen den Apfel in der Hand der Hera im Moment der Ankunft bei P. [12. 176]. Die Göttinnen versuchen, P. durch Gaben für sich zu gewinnen: Hera verspricht ihm Macht, Athene Kampfkraft, Aphrodite aber die schönste Frau: Helena. P. entscheidet sich für Aphrodite (Apollod.epit. 3,2; Hyg.fab. 92) und entführt auf ihr Geheiß Helena aus Sparta. Im daraufhin entstehenden Krieg um Troja tötet P. Achilles im Kampf (Apollod.epit. 5,3) oder hinterrücks bei einem Treffen mit seiner Geliebten, der Troerin Polyxena (Hyg.fab. 110). P. selbst wird von Philoktetes mit den vergifteten Pfeilen des Herakles tödlich verwundet (Apollod. 3,12,6; Hyg.fab. 112). Der kranke P. reist mit Oinone und Ida, die ihm ihre Heilkräuter verweigert, da sie

immer noch gekränkt ist. Nach P.' Tod erhängt sie sich (Apollod. 3,12,6).

P. ist in der mythol. Tradition von schöner Gestalt, kostbar gekleidet, Liebling der Aphrodite und der Frauen, aber auch ein tapferer Krieger und hervorragender Bogenschütze. Während in der Antike die einzelnen Episoden seines Lebens reich ausgeschmückt werden, verengt sich die Rezeption seines Mythos später hauptsächlich auf das P.urteil und den Raub der Helena. Letzterer ist Bestandteil der Helenarezeption (vgl. Helena).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

In Homers *Ilias* gilt P. den Troern als Liebling der Aphrodite, und zwar weniger wegen des nur einmal erwähnten P.urteils (Hom.II. 24,28–30) als vielmehr wegen seiner Schönheit und anziehenden Wirkung auf Frauen (vgl. z. B. Hom.II. 3,39–57). Strukturell ist P. wegen der Konkurrenz um Helena einerseits der Gegenpol des Menelaos, andererseits steht ihm sein Bruder Hektor gegenüber, der ihn zweimal als Feigling beschimpft (Hom.II. 3,39–57; 6,326–331). Das Bild des P. in der *Ilias* ist ambivalent: Von Hektor und Helena wird er wegen des abgebrochenen Zweikampfs mit Menelaos geschmäht, erscheint dann aber wieder als tapferer Krieger. Der sterbende Hektor sagt voraus, daß P. mit Apollon den Achilles am Skäischen Tor töten werde (Hom.II. 22,359 f.). Die Erfüllung dieser Weissagung war im verlorenen Epos *Aithiopsis* dargestellt.

Euripides malt in der nur fragmentarisch überlieferten Tragödie *Alexandros* (die mit dem *Palamedes*, den *Troerinnen* und dem Satyrspiel *Sisyphos* die Tetralogie von 415 v. Chr. bildete) die Rückkehr des P. vom Ida in seine Heimatstadt als Vorgeschichte des Kriegs aus: P., der für einen Sklaven gehalten wird, nimmt an den zu seinem Gedenken jährlich veranstalteten Festspielen teil, wird nach seinem Sieg von Hekabe und seinem Bruder Deiphobos bedroht, weil sie nicht ertragen, daß ein Sklave den Sieg über die Adligen davonträgt. Am Ende wird P. als Sohn des Priamos anerkannt. Euripides erwähnt das P.urteil in mehreren weiteren Tragödien; P. wird jedes Mal aus der Perspektive einer Figur bewertet, die Opfer des Trojaner-

schen Kriegs ist bzw. sich als solches fühlt und die sich wünscht, das Urteil – und damit der Krieg – könne rückgängig gemacht werden (Eur. Andr. 274–308; Eur. Iph. A. 1283–1307; Eur. Tro. 919–937). An all diesen Stellen erscheint P. passiv, er ist nur Glied in einer fatalen Ereignisfolge, die er nicht verantwortet. Eine allegorische Auffassung des Urteils ist fragmentarisch für das Satyrspiel *Krisis* (*Das Urteil*; TrGF IV, Frg. 361 P) von Sophokles bezeugt. Es stellte Aphrodite als Verkörperung der Lust (*hēdonē*), Athena dagegen als Inbegriff der Klugheit (*phronēsis*), des Geistes (*nos*) und der Tugend (*aretē*) dar.

Die *Heroides* Ovids enthalten die älteste literarische Gestaltung der Liebesgeschichte von P. und der Nymphe Oenone (Oinone; Athena). Im 5. Brief erinnert Oenone den inzwischen mit Helena liierten P. seine Untreue und beschwört ihn, ihr zurückzukehren. Die erotische Dreiecksgeschichte weist romanhafte Züge auf und ist nach hellenistischem Geschmack verfaßt. Zu dem Briefwechsel zwischen P. und Helena s. Athena.

B.1.2. Bildende Kunst

Einige griech. Statuen zeigen einen nackten Jüngling mit phrygischer Mütze, der sich entweder mit der rechten Schulter an einen Baumstamm lehnt oder sich mit einer Hand darauf stützt [6. Abb. 2]. Sie werden oft als P. gedeutet, könnten allerdings auch den Ganymedes darstellen [7. 497f.]. In der etruskischen Kunst begegnet das Euripides' *Alexandros* übernommene Sujet der Bedrohung des P.: Ein Mann und eine Frau verfolgen ihn mit Schwert und Beil, während er am Altar kniet [6. Abb. 20–44]. Weitere Darstellungen illustrieren einzelne Szenen der *Ilias*, v. a. den Zweikampf mit Menelaos [6. Abb. 7], und aus anderen Epen, wie z. B. die Ermordung des Achilles durch P. der *Aithiops* [6. Abb. 91].

Besonderer Beliebtheit bei den Künstlern erfreut sich neben der Entführung der Helena das Urteil, das zu den weitesten verbreiteten Themen der ant. Kunst gehört. Die Göttinnen sind mit Ausnahme der Aphrodite nicht nackt sehen; auch wird nicht die Wahl Aphrodites dargestellt, sondern das vorangegangene Geschehen: (1) die Ankunft der drei Göttinnen, meist unter Führung des Hermes, P. erwartet sie sitzend oder stehend [11. Abb. 27–34]; (2) P. flieht bei ihrem Anblick [11. Abb. 5–12]; (3) die Göttinnen halten sich auf dem Ida auf und sind um P. herum verteilt, oft sind noch andere Personen oder Götter zugegen [11. Abb. 50]. Dieser Typus ist eine Neuerung, die seit der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. Verbreitung findet [12. 187].

In röm. Zeit sind Darstellungen des Urteils bes. in der Wandmalerei beliebt, wo zu einer weiteren

Neuerung kommt: Die Gruppe der Göttinnen wird von der Gruppe P./Hermes abgesondert; beide stehen einander gegenüber. So wird der Moment des Urteils dramatisiert [11. Abb. 71–75]; [12. 188]. Bedeutend ist ein Sarkophagrelief aus der Villa Medici in Rom (2. Jh. n. Chr. [11. Abb. 80]): links die Gruppe mit den fünf Hauptpersonen in bukolischer Landschaft, rechts die Rückkehr der Göttinnen in den Olymp; unteren rechten Bildrand befinden sich Naturpersonifikationen [12. 183]. Auch das Sarkophagrelief aus der Villa Doria Pamphili in Rom (spätantoinisch [11. Abb. 81]) ist mit Personifikationen natürlicher Erscheinungen und mit Nymphen ausgeschmückt.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

In den *Metamorphosen* des Apuleius (2. Jh. n. Chr.) wohnt der in einen Esel verwandelte Protagonist im Amphitheater einer pantomimischen Aufführung des Urteils bei, die die Schaulust des Volkes befriedigen soll. Insbes. die Nacktheit der Venus (Aphrodite) wird vom Erzähler ausführlich beschrieben. Diese Schilderung parodiert den Mythos, weil sie ihn aus der naiven und lüsternden Sicht des Esels wiedergibt; der Mythos dient ihm als Beleg für die Blindheit des menschlichen Urteils. Der als Spektakel und als rhetorisches Argument doppelt pragmatisierte Mythos erweist sich als Element spätantiker Populärkultur. Parodistische Funktion erhält das Urteil auch in den *Göttergesprächen* des Lukian (Lukian. dial. deor. 20): P. wird hier als naiver und schlauer Schäfer vorgestellt, der die Gunst der Stunde nutzt, um die nackten Göttinnen genau zu betrachten; die raffinierte Aphrodite weiß von seiner erotischen Naivität zu profitieren. In seinem *Entführung der Helena* betitelten Kurzepos (um 500 n. Chr.) arbeitet Kolluthos die irrationalen Triebkräfte heraus, die zum Urteil und Krieg führten. In seiner allegorischen Deutung des Urteils nimmt Fulgentius (6. Jh. n. Chr.) Bezug auf die platonische Lehre von den drei Teilen der Seele und den ihnen zugeordneten Lebensweisen. Platon hatte im *Staat* (Plat. rep. 435a–441b) zwischen dem Vernünftigen, dem Mutigen und dem Begehrlichen unterschieden und diesen Seelenteilen jeweils die philosophische, die kriegerische und die erwerbstätige Lebensweise zugeordnet. Im Anschluß hieran sieht Fulgentius, der das Urteil christl. deutet, P. vor der Wahl zwischen der *vita contemplativa* (Minerva; Athena), der *vita activa* (Juno; Hera) und der *vita voluptaria* (Venus), wobei er die *vita contemplativa* nicht wie Platon und Aristoteles (Arist. eth. Nic. 10,7) als philosophischen, sondern als geistlichen Lebensweg versteht, der ihm als der einzig richtige erscheint. Daß Gott dem P. überhaupt die

Wahl läßt, wird auf den freien Willen zurückgeführt (Fulg. myth. 2,1).

In Dares' *Geschichte vom Fall Trojas* (*De excidio Troiae historia*, vermutlich 5. Jh. n. Chr.) wird das Urteil als ein Traum erzählt: Während einer Jagd im Idagebirge schläft P. ein und erblickt im Traum Merkur (Hermes) und die Göttinnen (1,1). Benoît de Sainte-Maure nimmt im *Roman de Troie* (1160–1170; vv. 3860–3929) diese Erzählung auf und reichert sie um weitere Details an, Guido delle Colonne folgt ihm in seiner *Historia destructionis Troiae* (1270–1287; vv. 211–254) und macht diese Version auch im nordeurop. und ital. Raum bekannt. Christine de Pizan zieht P. in der *Epistre Othea* (um 1400; Kap. 73) als Beispiel eines schlechten Ritters heran, der doch besser Minerva statt Venus gewählt hätte, bewertet seine Fehlentscheidung also aus dem Blickwinkel des ritterlich-höfischen Verhaltenskodex.

Die bildlichen Darstellungen des Urteils folgen den Trojaromanen, indem sie es als Traumgeschehen auffassen. Beispiele hierfür sind Illustrationen in Manuskripten zur *Historia destructionis Troiae* in Madrid (Biblioteca Nacional [9. Abb. 29]) und Genf-Cologny (Bibliotheca Bodmeriana [9. Abb. 30]), beide 14. Jh.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

In der humanistischen Literatur wird das Urteil meist allegorisch aufgefaßt und oft zusammen mit dem Thema des Herakles am Scheideweg verwendet. Als moralisches Lehrstück findet es in Fastnachtsspielen und in humanistischen Theateraufführungen Verwendung (z. B. in H. Sachs' *Der Traum Paridis* von 1561). Beliebt war das Thema bei feierlichen Einzügen von Fürsten in Städte, etwa beim Einzug Philipps des Schönen in Antwerpen im Jahr 1494 [10. 614]. Es erfüllte offensichtlich die Funktion eines Fürstenspiegels.

Die *vita voluptuosa* erfährt zuerst in einem Brief M. Ficinos an Lorenzo de' Medici vom 15.02.1490 eine Aufwertung. Es heißt dort, daß jede einseitige Lebensweise falsch sei; P. habe die Lust, Herakles den Ruhm, Sokrates die Weisheit gewählt und alle hätten ein unglückliches Ende gefunden. Lorenzo dagegen habe alle drei dem P. erschienenen Göttinnen geehrt. Als Gaben der Aphrodite nennt Ficino Poesie und Musik und wertet somit die ästhetische Erfahrung auf. Im elisabethanischen England wird das Urteil zum Topos des Herrscherlobs; man schmeichelt der Königin damit, daß sie die Gaben aller Göttinnen besitze [15. 101]. Im zweiten Buch von Jorges de Montemayor Schäferroman *La Diana* (1559) erzählt die Schäferin Felisena den Nymphen von einer Diskussion zwischen ihren Eltern, in der ihr Vater die Wahl der

Venus durch P. verteidigt, während ihre Mutter die Auffassung vertritt, er hätte Minerva (Athena) wählen müssen. Weil sie Venus schmäht, muß die Mutter bei der Geburt ihres lange ersehnten Sohnes sterben. Der Mythos soll hier die Macht der die pastorale Welt beherrschenden Liebe demonstrieren.

B.3.2. Bildende Kunst

Ähnlich wie in der Literatur wurde auch in der Malerei des 15. Jh. das Urteil zunächst meist zu Zwecken der Belehrung benutzt, wenn es nicht der Dekoration diene. In Italien war es ein beliebtes Motiv auf sog. *cassoni* (Hochzeitstruhen, die die bräutliche Mitgift enthielten), in Venedig auf elfenbeinernen Schmuckkästchen [9. 168, Anm. 109]; [4. 9]. Es illustriert in diesem Zusammenhang die Brautwahl.

Im 16. Jh. wurde in der nordeurop. Malerei zunächst noch die ikonographie des schlafenden P. fortgeführt. Dies ist z. B. in L. Cranachs d. Ä. zahlreichen Versionen des Themas [4. 22–76] der Fall. Deren erste, ein Holzschnitt von 1508 [10. Abb. 115], rückt die Allegorie ganz in den Hintergrund: Nicht mehr die Wahl des richtigen Lebens, sondern das Spiel des Begehrens zwischen Mann und Frau interessiert den Künstler. In diesem Stich deutet sich die für die weitere Rezeption des Themas typische Konvention an, die drei Göttinnen wie die Chariten in Frontal-, Rück- und Profilansicht zeigen, was dem Betrachter gestattet, den vollständigen Anblick des weiblichen Körpers zu genießen.

Seit M. Raimondis epochemachendem Stich nach einer Zeichnung von Raffael (ca. 1517/18 [9. Abb. 2]) ist diese Konvention auch als Stellungnahme im »Paragone« (einer kunsttheoretischen Debatte über die Rangfolge Malerei und Skulptur) anzusehen: Der Maler demonstriert damit, daß er wie der Bildhauer in der Lage ist, den menschlichen Körper in seinen drei Dimensionen darzustellen. Raffael greift auf das Vorbild der röm. Sarkophage der Villen Doria Pamphili und Medici zurück, ordnet aber das Material einem stringenten Bildaufbau unter und stellt entgegen der ant. Bildtradition die Göttinnen nackt dar [9. 9–11]. Die Spannung zwischen der sistierten Zeiterfahrung ästhetischer Wahrnehmung und der Vergänglichkeit der Dinge (die Flußgötter symbolisieren das Vergehen der Zeit [15. 312]) und zwischen dem schönen Schein und der Wahrheit des davon ausgelösten fatalen Geschehens (Junos Geste, mit der sie den Mantel hebt, scheint diese »Enthüllung« der Wahrheit anzudeuten) ist das Thema der hier Bild gewordenen ästhetischen Reflexion. So akzentuiert auch die Inschrift links unten nicht die Verwerflichkeit der Schönheit, sondern ihre Macht (»Sordent prae forma ingenium, virtus, regna, aurum«, »Vor der Schönheit verblasen Geist,

Tugend, Macht und Geld). Raimondis Stich, der vielen Künstlern als Vorlage diente, ist darin charakteristisch für die Renaissance, daß er die Emanzipation ästhetischer Erfahrung reflektiert. Seitdem besitzt das Thema des P. urteils fast immer die Funktion, die Bedingungen Bildender Kunst ■ reflektieren: Die Wahl der Schönheit durch P., die Bedeutung des Sehens und des Urteilens, schließlich die Möglichkeit, den Betrachter in dieses Geschehen mit einzubeziehen, machen das Sujet hierzu geeignet. Das belegt auch das P. urteil Giorgiones (vor 1510, Original verloren, Kopie u. a. in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister [9. Abb. 23]), das P. beim Genuß des Schauens zeigt, ohne in irgendeiner Weise auf die Folgen anzuspüren. Der Betrachter wird durch die Komposition in den Prozeß des Urteilens einbezogen; er kann den Anblick der Göttinnen genießen, er kann aber auch auf den Vorgang der Wahl selbst reflektieren.

Die P. urteile von M. van Heemskerck (um 1540, London, Richard L. Feigen Gallery [9. Abb. 41]), und F. Floris (1547, Kassel, Gemäldegalerie [9. Abb. 42]) sowie eine frühe Version von P. P. Rubens (1600, London, National Gallery [9. Plate 1]) belegen eine intensive Rezeption des Stiches Raimondis. Rubens entwickelt in der Dresdener (1625, Gemäldegalerie [1. Abb. 90]) und in der späteren Londoner Fassung (vgl. Abb. 1) eine eigenständige Auffassung: Minerva (?Athena) steht neben ihrem Schild mit dem Medusenaupt, beide in Frontalansicht, ohne den Blick auf den Betrachter zu richten. Medusa (?Gorgo) und die

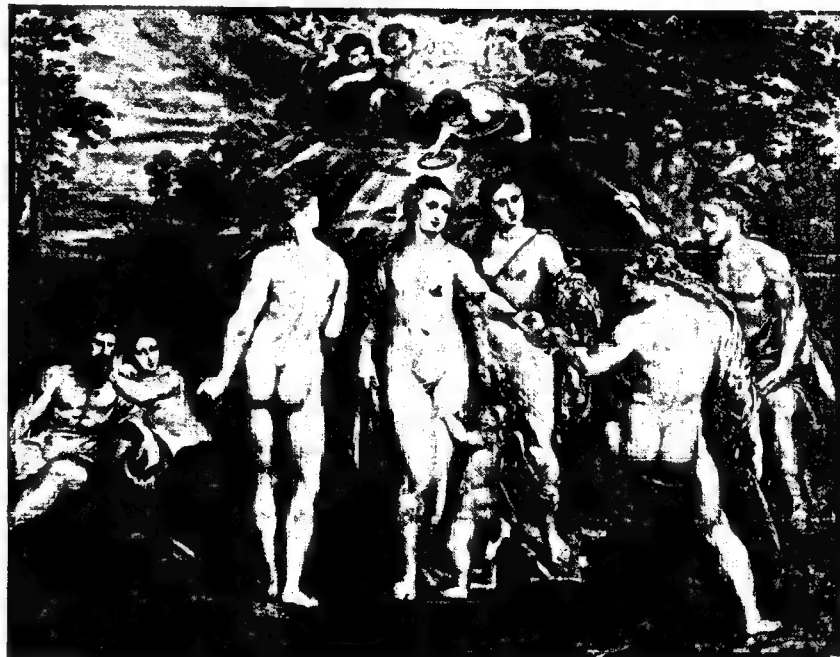


Abb. 1: Peter Paul Rubens, Das Urteil des Paris, Öl auf Holz, 1625–1632. London, National Gallery.

aus den Wolken hervorstoßende Furie stören den arkadischen Frieden der Landschaft und gemahnen ■ das bevorstehende Grauen; Medusas Gesichtsausdruck kontrastiert mit dem des Paris: Spiegelt sich in diesem visuellen Genuß, so in jenem myth. Schrecken.

Ein Jh. später malte A. Watteau seine Version des P. urteils (1720, Paris, Louvre [1. Abb. 110]), die den Sinn des Themas umkehrt: Nicht mehr die Göttinnen werden beurteilt, sondern P. (so [1. 297–301], dessen Interpretation hier referiert wird): Venus (?Aphrodite), in Rückansicht gezeigt, dominiert das Bild und den schüchtern auf ihre Leibesmitte blickenden P. Auch die Blicke der Medusa auf Minervas Schild und der enteilenden Juno, die den Zeigefinger zum Zeichen des Schweigens auf ihre Lippen legt, zielen auf Venus' Schoß. Thematisiert wird ■ das 'Unaussprechliche', das weibliche Geschlechtsorgan und die Macht, die es über den Mann ausübt, aber auch der voyeuristische Blick des Betrachters, dem das Objekt seiner Begierde entzogen wird.

B.3.3. Musik

Die Liebesgeschichten von P. und Oinone sowie P. und ?Helena bieten einen guten Stoff für die Oper. So sind aus dem 17. und 18. Jh. zahlreiche Werke bezeugt, in denen P.' Liebschaften im Mittelpunkt stehen. Das anonyme Libretto der 1677 in Venedig aufgeführten *Helena rapita da Paride* D. Freschis gibt einen Eindruck von der Machart dieser Opern: Auf ihrer Reise von

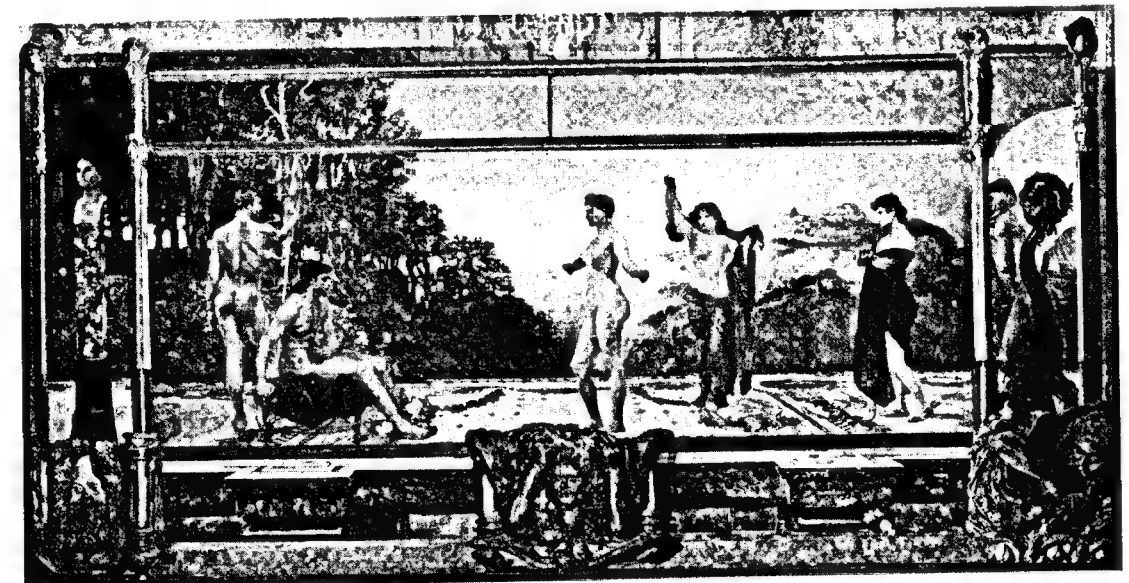


Abb. 2: Max Klinger, Das Urteil des Paris, Öl auf Leinwand, 1885–1887. Wien, Österreichische Galerie, Belvedere.

Sparta nach Troja landen Helena und P. auf Tenedos, wo sie der eifersüchtigen Oenone begegnen. So entfaltet sich eine komplexe Liebesintrige, die der Musik die Gelegenheit zur Darstellung leidenschaftlicher Affekte gibt. A. Cestis Oper *Il pomo d'oro* (Libretto: F. Sbarra, UA Wien 1668) war zu ihrer Zeit hochberühmt. Sie wurde aus Anlaß der Hochzeit von Kaiser Leopold I. und Margarete Theresia von Spanien aufgeführt. Am Ende wird der Apfel Margarete Theresia zugesprochen. Auch im Ballett ist das P. urteil vertreten, u. a. durch Choreographien von J. Weaver (London, Drury Lane Theatre 1733) und P. Gardel (Paris, Opéra, 1795). Zu Ch. W. Glucks Reformoper *Paride ed Elena* (1770) vgl. ?Helena.

B.4. Moderne

B.4.1. Bildende Kunst

Das pastorale, unheroische Element der P. gestalt tritt bereits mit Watteaus Gemälde (s. o. B.3.2.) endgültig hervor und beherrscht die Rezeption des Mythos im 19. und 20. Jh. J.-L. David erfindet mit seinem Werk *Les Amours de Paris et Hélène* (1790, St. Petersburg, Eremitage) einen neuen Typus: P. ist nackt, aber nicht in heroischer Nacktheit, er verkörpert eine jünglingshafte männliche Idealschönheit, als deren Hauptmerkmal die Natürlichkeit im Sinne eines klassizistischen Antikeideals gelten kann. Dem folgt B. Thorvaldsen in seinem Relief *Hektor und Paris* (1809 [8. Abb. 94.1]): Es zeigt P. in sich versunken neben ?Helena sitzend, Schwert und Schild liegen auf der Seite; ■ erscheint vereinzelt, ■■ dem heroischen Zu-

sammenhang gerissen, während Hektor nackt, bewaffnet und männlich-aggressiv vor ihm steht. A. Canovas *Paris* (1810–1816, München, Neue Pinakothek [13. Abb. 203]) folgt demselben Schönheitsideal. Die Skulptur zeigt P. ■■ einen Baumstamm gelehnt, hinter dem Rücken hält er den Apfel in der Hand. Das seltene Sujet der Oenone (Oinone), die dem sterbenden P. ihre Hilfe verweigert, wurde 1816 als Preisaufgabe des *Prix de Rome* gewählt: Th. Géricault fertigte hierzu einige Zeichnungen an [3. Abb. 69–71]. Repräsentative Darstellungen des P. urteils im dt. sprachigen Raum stammen von A. Feuerbach und M. Klinger. Sie greifen auf die Tradition zurück, problematisieren sie aber auch deutlich. Feuerbachs P. urteil (1870, Hamburg, Kunsthalle [2. Abb. 52]) zeigt P. am Rande, die Göttinnen dominieren ihn und berauben ihn jeder Entscheidungsfreiheit [2. 306]. Ähnlich ist ■ bei Klinger, in dessen P. urteil nicht mehr P., sondern die Frauengestalten, die fordernd und dominant auf P. zugehen, Subjekte des Blicks sind [5] (vgl. Abb. 2). Damit wird der Mythos des P. urteils zu Ende gedacht.

Im 20. Jh. travestieren G. Grosz' *Sirenen* (Aquarell, Verbleib unbekannt [1. Abb. 100]) und P. Picassos *Im Bordell: Die Wahl* (Zeichnung, Verbleib unbekannt [1. Abb. 101]) den Mythos, indem sie die Wahl des Freiers zwischen drei Prostituierten darstellen.

B.4.2. Literatur

In der Literatur der Moderne wird P. sehr selten rezipiert, und wenn, erscheint er meist im Zusammenhang mit ?Helena, wie in J. W. von Goethes *Faust*

II, wo er von Faust und Mephisto auf die Bühne gezaubert wird. Goethes jüngerer P. reflektiert die klassizistischen Werke Davids, Thorvaldsens und Canovas. Tennyson widmete der Episode von P. und Oenone zwei längere Gedichte: *The Death of Oenone* (1889) erzählt, wie der von Philoktetes' Pfeilen vergiftete P. sich vergeblich an seine ehemalige Geliebte wendet und von dieser abgewiesen wird; in der früheren Idylle *Oenone* (1832) beklagt die Titelheldin P.' Untreue. Tennyson geht es um den Verlust natürlicher Unschuld durch das Urteil.

B.4.3. Musik und Tanz

J. Perrots *Judgement of Paris* (London, Her Majesty's Theatre, 1846) enthielt als Höhepunkt den »Pas de Déesse«, das Wettfeiern der drei Göttinnen. Eine moderne Adaptation des Stoffes von A. Tudor (1938, London, Westminster Theatre) verlegt das Geschehen in eine Bar, wo ein betrunkenen Gast zwischen drei Prostituierten wählen muß, dann aber, weil er nicht zahlen kann, von den Frauen und dem Kellner ausgeraubt wird. Die Partitur einer Ballettmusik B. Martinus (Paris, 1935) gilt als verschollen.

→ *Aphrodite; Athena; Helena; Hera*

Forschungsliteratur

- [1] H. DAMISCH, *The Judgment of Paris*, 1996
 [2] J. ECKER, Anselm Feuerbach. Leben und Werk, 1991
 [3] L.E. EITNER, Géricault. His Life and His Work, 1983
 [4] I. EL-HIMOUD-SPERLICH, Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jh., 1977 [5] A. FRIEDRICH, Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende, 1997 [6] R. HAMPE/I. KRAUSKOPF, Art. Alexandros (Katalog), in: LIMC 1.2, 1981, 374–396
 [7] R. HAMPE/I. KRAUSKOPF, Art. Alexandros (Text), in: LIMC 1.1, 1981, 494–529 [8] J.B. HARTMANN, Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, 1979 [9] F. HEALY, Rubens and the Judgment of Paris. A Question of Choice, 1997 [10] D. KOEPLIN/T. FRANK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik 1, 1974 [11] A. KOSSATZ-DEISSMANN, Art. Paridis iudicium (Katalog), in: LIMC 7.2, 1994, 105–127
 [12] A. KOSSATZ-DEISSMANN, Art. Paridis iudicium (Text), in: LIMC 7.1, 1994, 176–188 [13] F. LICHT, Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur, 1983 [14] T.C.W. STINTON, Euripides and the Judgment of Paris, 1965 [15] E. WIND, Heidnische Mysterien in der Renaissance, 1984.

Steffen Schneider (Tübingen)

Penthesileia

(Πενθεσίλεια, lat. Penthesilea, etrusk. Pentasila)

A. Mythos

P., eine Amazone, Tochter der Otrere und des Δ Ares, tritt mit einer Schar von Δ Amazonen in den Trojanischen Krieg ein, sei \square aus Ruhmsucht und um sich durch Auszeichnung im Krieg das Recht auf einen Mann zu verschaffen, sei es – die häufigere Variante –, um sich durch Priamos von einer Blutschuld, der versehentlichen Tötung der (Schwester) Hippolyte, reinigen \square lassen. P. trifft nach dem Tod Δ Hektors ein und tötet viele Griechen; schließlich tritt Δ Achilleus ihr entgegen, bezwingt und tötet sie. Er überläßt die Leiche, wie zuvor schon die Hektors, den Trojanern zur Bestattung. Dies macht Thersites als Zeichen der Liebe Achills verächtlich, worauf Achill ihn mit der Faust erschlägt.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die Geschichte der P. ist, wie die zahlreichen Bildzeugnisse belegen, in der Antike weit verbreitet. Hauptquelle ist die *Aithiopsis*, ein dem Arktinos von Milet zugeschriebenes, nur durch Bearbeitungen aus dem 2. Jh. v. Chr. bekanntes Gedicht in 5 Büchern aus dem 7. Jh. v. Chr., das unmittelbar an die *Ilias* angeschlossen; hinzu kommen Geschichtswerke und mythographische Handbücher aus der Zeit vom 1. Jh. v. Chr. bis zum 3. Jh. n. Chr.: die Bücher zum Trojanischen Krieg aus der *Historischen Bibliothek* des Diodoros von Agyrion (Diodoros Siculus), eines Zeitgenossen Caesars; das Apollodor (2. Jh. v. Chr.) zugeschriebene mythogr. Handbuch *Bibliothèque* (zwei Zusammenfassungen der Schlußpartie, 1. Jh. n. Chr.); Hyginus' (2. Jh. n. Chr.) *Fabulae* (Erstdruck nach einer verschollenen Handschrift aus dem 9./10. Jh.); und die *Posthomerica* des Quintus von Smyrna, die die Lücke zwischen *Ilias* und *Odyssee* ausfüllen (3. Jh. n. Chr.).

Der P.stoff enthält insbes. zwei zu immer neuer Gestaltung anregende Motive: zum einen das Amazonentum P.s und dessen Verbindung mit dem Trojanischen Krieg (die Frau als Kriegerin, damit die Vorstellung einer anderen Art Weiblichkeit: »bellatrix virgo« [»kriegerische Jungfrau«], Verg. Aen. 1,493), zum anderen die Parallele zum Geschick Hektors. Δ Hektor wie P. sind herausgehobene Kämpfer gegen Δ Achil-

leus, werden von diesem bezwungen und getötet; gegenüber beiden zeigt Achill zuletzt einen Zug der Milde, indem er die Toten den Troern zur Bestattung überläßt. Diese Milde wird im Falle P.s in hellenistischer Zeit zur Liebe Achills gegenüber P. gesteigert, womit ein paradoxes Zugleich von Töten und Lieben zur Darstellung kommt. Romanhafte Ausgestaltungen in röm. Zeit (lat. Übersetzungen der nicht erhaltenen griech. Geschichte des Trojanischen Krieges des Dicytus Cretensis aus dem 1. Jh. n. Chr. und eine dem troischen [phrygischen] Dares Phrygius zugeschriebene Geschichte vom Untergang Trojas aus dem 5. Jh. n. Chr.) ändern die Todesumstände (nicht Achill, sondern dessen Sohn Neoptolemos habe P. getötet) und den Verlauf des Kampfes (zuerst habe P. den Achill getötet, dieser sei aber, auf Thetis' Bitten, wieder zum Leben zurückgekehrt und habe nun seinerseits P. getötet) [5].

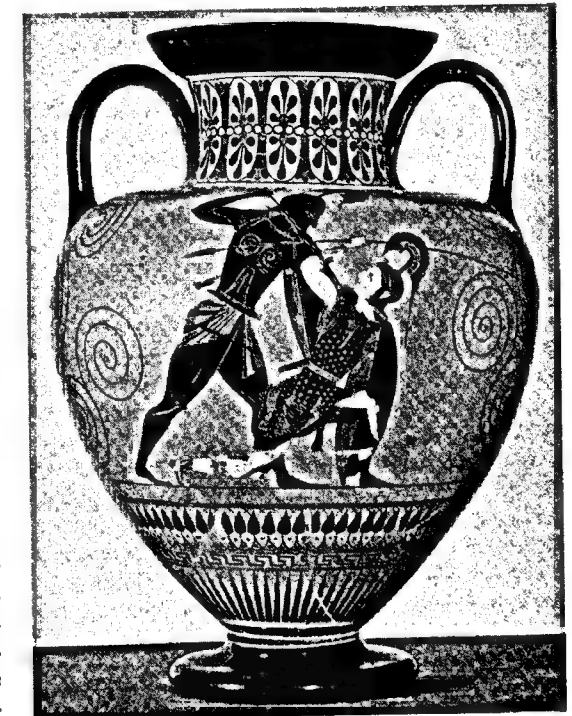


Abb. 1: Penthesilea und Achill, Bild des Exekias auf einer attischen Halsamphore, um 530 v. Chr. London, British Museum.

B.1.2. Bildende Kunst

Die frühesten bildnerischen Darstellungen P.s gehen in das 7. Jh. v. Chr. zurück. In den nachfolgenden Jahrhunderten ist das Motiv sehr verbreitet, wobei v. a. der Kampf zwischen P. und Achill gestaltet wird: am häufigsten auf Amphoren bzw. Vasen, aber auch auf Tellern und Schalen, als Schildbandrelief; ab dem 4. Jh. v. Chr. auch als Marmorrelief auf Sarkophagen oder als Giebelfries, als Statuetten ■■■ Elfenbein, Bronze oder Marmor oder als Teil einer Figurengruppe. Gewählt wird v. a. der Augenblick kurz vor der Entscheidung des Kampfes, da ⁷Achilleus zum tödlichen Hieb gegen P. ansetzt (z. B. Bild des Exekias; vgl. Abb. 1) oder der Augenblick nach dem tödlichen Streich Achills, was erlaubt, P. mit einer Bittgebärde zu zeigen. Der Bewegungsimpuls geht in der Regel von links nach rechts; ■■ finden sich aber auch Darstellungen mit entgegengesetzter Bewegungsrichtung, womit die Ungewöhnlichkeit der Konstellation des Kampfes (gegen eine Frau) oder des Ausgangs (Wandel von Aggression zu Liebe) in den Modus der Darstellung selbst eingehen (vgl. Abb. 2).

In nacharchaischer Zeit wird oft auch der Moment nach dem Kampf gezeigt, in dem Achill die tödlich verwundete, zu Boden sinkende P. stützt und hält.



Abb. 2: Penthesilea und Achill, Innenbild einer Schale des sog. Penthesileamalers (Ausschnitt), um 450 v. Chr. München, Antikensammlung.

Neben Vasenbildern sind aus späthellenistischer und röm. Zeit Reliefdarstellungen auf Sarkophagen (mehrere aus dem 3. Jh. n. Chr.), sowie auf Gemmen und Terrakottalampen zu nennen. Oft gezeigt wird auch die Szene, in der P., von Achill verfolgt und am Haarschopf gepackt, gestürzt ist und beide Arme, sich teilweise entblößend, emporhält, um Achill abzuwehren, der den Dolch zum Todesstoß bereithält (z. B. vergoldetes Medaillon auf dem Deckel einer Silberpyxis, um 230 v. Chr., Basel, Antikensammlung; attischer Sarkophag, 230/220 v. Chr., Thessaloniki, Archäologisches Museum). Von einer hellenistischen (ca. 170/160 v. Chr. geschaffenen) überlebensgroßen Achill-P.-Gruppe gibt es eine Reihe maßgleicher kaiserzeitlicher Marmorkopien, was auf ein besonderes Ansehen dieser Darstellung schließen läßt (Torso und Kopf der P. wie des Achill in Basel, Antikensammlung) [1]: Achill hält die zusammengesunkene, sterbende P., erschüttert oder Hilfe suchend um sich blickend, des Zugleichs von tödlichem Kampf und Liebe, von Übermacht und Ohnmacht des Siegers innegeworden (vgl. Abb. 3).

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

B.2.1. Literatur

Der P.stoff ist bis in die byzantinische Zeit sehr beliebt. In dieser Zeit und im MA schöpfen Gestaltungen des Stoffes insbes. aus den Geschichten des Trojanischen Krieges von Dictys und von Dares. Beiden ist der *Roman de Troie* (zwischen 1150 und 1170) Benoîts de Sainte-Maure verpflichtet, von dem wiederum die weiteren ma. P.darstellungen abhängen. Bei Benoît tritt P. in den Trojanischen Krieg ein, weil sie ⁷Hektor bewundert. Sie erreicht Troja nach seinem Tod; sie vollbringt Heldentaten, um ihn zu rächen, in denen sie Hektor gleichkommt, und wird zuletzt von Neoptolemos getötet und zerstückelt. Diese Perspektive wird in einer Reihe anderer Geschichtswerke aus dem folgenden Jahrhundert übernommen. Auf Benoît fußt auch Herborts *Waltar Fritslar Liet von Troje* (um 1190), das P. ■■■ ein edles Wesen zuspricht, in deren Wirken ihre Gegenspieler aber das Walten des Teufels erkennen: Das Bild der im Krieg kämpfenden Frau ist negativ besetzt. P. wird hier von Pyrrhus (Neoptolemos) enthauptet. Als eine christl. Amazone erscheint P. in Ulrichs von Türheim *Rennewart* (zwischen 1240 und 1250): Sie ist die Königin von Ephesus, die Rennewarts Sohn von einem Engel verheißt worden ist. Antike und christl. Figuren werden hier in christl. Perspektive verbunden.

Dante nennt P. in *La Divina Commedia* unter den Seelen des ersten Kreises des *Inferno*, der denen bestimmt ist, die tugendhaft waren, aber ungetauft ge-

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Seit der Frühen Nz. sind eine wenig Neues bietende direkte und eine um ■■ bedeutsamere und wirkungsmächtigere indirekte Rezeption des P.mythos ■■■ unterscheiden. Die direkte Rezeption bleibt in der Spur der ma. Trojaepen, so z. B. E. Spenser, *The Faerie Queene* (1590) und T. Heywood, *Troia Britannica* (1609). Die indirekte Rezeption steht im Zeichen von T. Tassos *La Gerusalemme liberata* (1575) und der dort gestalteten Liebe zwischen Tankred und Chlorinde. Die Erkennungsszene der Liebenden (12. Gesang) ist deutlich der zwischen ⁷Achilleus und P. nachgebildet. Tankred hat Chlorinde tödlich verwundet; in der Sterbenden erkennt er die Frau, zu der er, seit ■■ sie einst erblickt hat, in Liebe entflammt ist. Der Mann liebt hier schon (im Unterschied zu Achill), ehe er kämpft; gleichwohl siegt er, da er in der Gegnerin die Frau nicht erkennt, die er liebt. Die Paradoxie von Töten und Lieben, die bei Achill in ein Nacheinander, bei P. auf zwei Männer (⁷Hektor und Achill) auseinandergelegt ist, zieht Tasso in jedem der beiden Liebenden tragisch zusammen. Der Streit zwischen den feindlichen Lagern, den die Liebe transzendiert, ist bei ihm einerseits zum Religionskonflikt vertieft, andererseits entschärft, da Chlorinde von christl. Eltern stammt, was ihr allerdings erst ■■■ Tag vor ihrem letzten Kampf eröffnet wird; dies erlaubt ihr, vom Feind, der sie tödlich verletzt hat, als Liebesgabe die Taufe ■■■ erbitten. Der Liebesbezug zwischen Achill und P. erscheint in Tassos Umbildung mithin tragischer, zugleich jedoch christl. überhöht und versöhnt. In der Tankred-Chlorinde-Konstellation wirkt der Achill-P.mythos fort und ist derart komplex tragisch und einfühlend psychologisch weitergebildet, daß bis in das frühe 19. Jh. offenbar alle Ansätze absorbiert wurden, die P.geschichte selbst in einer analogen Richtung weiterzudenken. Dies leistet erst H. von Kleist.

B.3.2. Bildende Kunst

Das von ant. Sarkophagreliefs bekannte Motiv ⁷Achill, die entseelt zu Boden sinkende P. stützend, wird im ausgehenden 18. Jh. von Künstlern des Neoklassizismus mehrfach gestaltet, z. B. Terrakottagruppen von V. Pacetti (1773, Rom, Accademia di S. Luca) und A. Canova (um 1800, Possagno, Museo Gipsoteca). Ein Bozzetto (plastischer Entwurf für eine Figur) B. Thorvaldsens (vgl. Abb. 4) gestaltet dieses Motiv gleichfalls, wobei Achill aber nicht, wie sonst üblich, in Ratlosigkeit über seine Tat den Blick nach oben und damit nach außen richtet, sondern die entseelte (oder ohnmächtige) P. betrachtet. So entsteht wie beim Erkennungsakt zwischen Tankred und



Abb. 3: Kopf der Penthesilea ■■ der Figurengruppe Achill und Penthesilea, kaiserzeitliche röm. überlebensgroße Marmorkopie des nicht erhaltenen hellenistischen Originals, um 170/160 v. Chr. Basel, Antikensammlung.

storben sind. An diesem Ort weilen sie ewig, ohne Pein, aber auch ohne Hoffnung. G. Boccaccios Spätwerk *De claris mulieribus* (1361/62) widmet P. ein Kapitel. Ihr Handeln wird ■■■ einer tiefen Liebe ■■ Hektor begründet. Nur in einem Satz erwähnt Boccaccio die andere Version, daß P. erst nach dem Tod Hektors in Troja eingetroffen sei. Wer sie zuletzt überwältigt und tötet, bleibt unerwähnt. Neben ihrer Liebe und ihren kriegerischen Taten wird auch ihre Erfindungskraft (⁷ingenium) hervorgehoben, denn P. habe die Streit- ■■■ erfunden. Das Kapitel schließt mit einer moralisierenden Zusammenfassung: Es möge ungewöhnlich erscheinen, daß Frauen gegen Männer kämpften, durch praktisches Handeln könnten aber natürliche Anlagen geändert werden. P. und Frauen ihrer Art seien Männer geworden – wie Männer, die sich der Müßiggängerei (⁷ociositas) und Wollust (⁷voluptas) hingäben, zu Frauen würden. 1405 erschien eine didaktische Bearbeitung von Boccaccios Schrift durch Christine de Pizan, *Le livre de la Cité des Dames*. Die von Boccaccio herausgestellten Eigenschaften P.s werden hier nicht geschlechtsspezifisch (d. h. als eigentlich männlich) verstanden; zugleich wird das Amazonenreich gerühmt, das eine so große Zahl von herausragenden Herrscherinnen und Heldinnen hervorgebracht habe [4].

Nennenswerte bildnerische Darstellungen ■■■ die ■■■ Zeitraum sind nicht bekannt.



Abb. 4: Bertel Thorvaldsen, Achill und Penthesilea, Bozzetto, 1801. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum.

Chlorinde ein intimer Innenraum der Liebe, der kein Außen kennt. Thorvaldsen hat für das Thema »Achill-P.« die »seitenverkehrte« Gruppierung gewählt (P. befindet sich links, Achill rechts; s. o. B.1.2.): seit der Behandlung des Themas in der griech. Vasenmalerei ein Verfahren, die Ungewöhnlichkeit der Konstellation \square Gestaltungsakt selbst wirksam werden zu lassen.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Die für die Moderne maßgebliche und bis heute nicht überbotene Aneignung des P.mythos erfolgt durch H. von Kleists Drama *Penthesilea* (1808) [2]. Die Verbindung \square Töten und Lieben erscheint hier einerseits zur leichter nachvollziehbaren Abfolge von Lieben und Töten umgewendet, andererseits aber zu einer \square der myth. Begründung eines Freiheitsstaates von Frauen notwendig sich ergebenden Folgerung zugespitzt und damit entpsychologisiert, wobei Kleist eine ganz neue Dimension des Tragischen eröffnet. Der Frauenstaat, \square wird im Drama die Vorgeschichte erläutert, entstand daraus, daß die Frauen die männlichen Eroberer getötet haben, statt sich ihnen hinzugeben, was als »Hochzeit« gedeutet wird, in der der

Kriegsgott Mars (anstelle der fremden Eroberer) die Ehe vollzogen habe. Der Fortbestand des Staates wird durch Wiederholen dieses myth. Begründungsaktes gesichert; allerdings wird der myth. Akt dabei in zwei Schritte zerlegt, was erlaubt, ihn in der Wiederholung zugleich zu distanzieren: zuerst der Kampf, in dem der Kriegsgott gegenwärtig ist und der \square Amazone den ihr für die Begattung bestimmten Mann zeigt, dann die »Marshochzeit«, bei der der Mythos nur noch gespielt wird und die Amazone sich mit dem Mann in Liebe vereinigt, statt ihm den Tod \square geben.

P. aber ist, gegen das myth. Gebot, schon für \square Achilleus entflammt, als sie gegen ihn kämpft, und so unterliegt sie. Ihre Gefährtin und Achill spielen ihr vor, sie habe gesiegt, was eine Unterredung mit Achill ermöglicht, in der P. und Achill einander ihre Liebe gestehen. Nachdem P. sich ihrer Niederlage bewußt geworden und sie von ihren Kriegerinnen Achill wieder entrissen worden ist, bietet dieser ihr zum Schein einen neuen Kampf an, um die unversöhnlich auseinandergetretenen Forderungen der Liebe und des Amazonenmythos spielerisch zu versöhnen. So würde der Mythos »Marshochzeit« vollständig in Spiel überführt. Eben dies ist aber auch die Geschichte der Tragödie als Gattung, die die kultische Vergegenwärtigung des Gottes in distanzierendes Spiel überführt. So schafft Kleist eine Konstellation, in der mit der neuen Aneignung des P.mythos zugleich die myth. Grundlagen der Gattung Tragödie zur Disposition stehen.

P. kann Achills Angebot nur fehldeuten und somit den tragischen Fehler begehen. Sie muß davon ausgehen, daß sie durch ihre Niederlage Achill schon angehört, dadurch zugleich \square dem myth. Akt der »Marshochzeit« herausgefallen ist. Achill hätte nicht gegen sie, sondern gegen die Amazonen zu kämpfen, um sie zurückzuholen. Wenn er gleichwohl gegen sie kämpfen will, kann dies nach ihren Prämissen nur bedeuten, daß er sie nicht nur besiegen will (dies hat er bereits getan), sondern \square ihr wie bereits an \square Hektor die Tat begehen will, mit der sie ihn identifiziert: nicht nur zu töten, sondern darüber hinaus den Leichnam zu schänden, d. h. ihn so zuzurichten, daß er alle Gestalt verliert. P. antwortet genau reziprok. So kehrt sie in den Raum des myth. Geschehens zurück, indem sie den myth. Akt in beiden Teilen, in die \square auseinandergelegt worden ist, neu und undistanziert vollzieht: Sie kämpft und vollzieht die nachfolgende Hochzeit in der Weise des Mars (\square Ares); sie setzt also den Tod wieder an die Stelle der Liebe und »tötet« damit den schon besiegten Toten erneut (so von P. selbst kommentiert, vgl. v. 2919), indem sie ihn zerfleischt und ihm jegliche Gestalt nimmt.

Kleist hat den Mythos damit \square Ende geschrieben«, aber nicht im Sinne einer vollständigen Distanzierung, vielmehr als Rückwendung in den myth.

Raum absoluter Präsenz, in dem es keine Unterscheidung und damit keine Gestalt gibt. So führt das Drama in der konsequenten Durchführung seines »Gestaltungs«-Ansatzes in den Raum des Gestaltlosen, der Aufhebung aller Strukturierung, Begrenzung und Unterscheidung. In der Art und Weise, in der sie ihre Tat verantwortet, kehrt P. diesen Vorgang erneut um. Sie agiert in einem Raum, in dem das Prinzip der Unterscheidung aufgehoben ist: Für ihren Sühneakt bildet sie aus der Vorstellung eines »vernichtenden Gefühls«, das zu »Jammer« und »Reue« gesteigert (in Anspielung auf den »Jammer« und »Schrecken« der klassischen Tragödie) und zugleich zur Vorstellung eines Dolches materialisiert wird, einer Waffe, mit der sie sich real den Tod gibt. Mit dieser Tat, die dem myth. Raum aufgehobener Unterscheidung angehört, setzt P. sich aber zugleich als bestimmtes autonomes Subjekt, das seine Taten verantwortet. Das Vollstrecken der Achill angetanen Tat an sich selbst, das »Entstalten« ist derart Setzen der Gestalt, deren Setzung aber ist Auflösung. Kleist schafft so eine ganz neue Art von Tragödie gerade daraus, daß die Tragödie, die \square der Distanzierung myth. Präsenz entstanden ist, in deren Ursprung zurückgebogen wird: eine Tragödie des Widerrufs der Tragödie.

Kleists Fortführung der »Arbeit am Mythos« als deren Umkehrung hat in der nachfolgenden Zeit die Hinwendung zum P.mythos weitgehend absorbiert. Sie ließ neuere literarische Aneignungen, die eine analoge Entgrenzung und Paradoxie (ein Kunstwerk aus der Rücknahme der Grundlage von Kunstwerken zu schaffen) nicht leisten, blaß erscheinen, und motivierte eher \square Versuchen, Kleists kühnes, paradoxes Verfahren auch im Medium anderer Künste zur Wirkung \square bringen. Von den späteren literarischen Gestaltungen des Mythos hat bisher keine eine größere Aufmerksamkeit zu erringen vermocht (z. B. T. de Banvilles Gedicht *Penthesilea*, 1872, oder das von R. Graves, *Penthesilea*, 1938).

In Ch. Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) sind P. und ihr Geschick als Gegenbild \square Kleists Drama gestaltet (\square Kassandra). Achill tötet P. und vergeht sich an der Toten. Die Totenfeier der Troerinnen und Amazonen für P. mündet in dionysische Entthemmung, auf deren Höhepunkt – analog zu Euripides' *Bakchen* – ein griech. Priester von den mänadischen Frauen zerrissen wird. Wolfs Umkehrung des Mythos entbehrt aller Tragik, gründet in einer einfachen Opposition: Die Männer sind Aggressoren, die Frauen die Opfer, die ein Anderssein nur begründen können, indem sie wie Männer werden. Ein dritter Weg bleibt Appell; daß P. sich ihm verschließt, besiegelt ihr Schicksal und auch ihr Bild in der Erzählung.

B.4.2. Bildende Kunst

Kleists entgrenzende »Fassung« des Mythos verweigert sich nachhaltig bildnerischer Aneignung. Entsprechend wird im 19. und 20. Jh. das P.motiv sehr selten gewählt. Nennenswert sind Zeichnungen (1946) und Gemälde (1960er Jahre, u. a. Deckengemälde des Théâtre de l'Odéon, Paris) des surrealistischen Künstlers A. Masson sowie Illustrationen (10 Zeichnungen) zu Kleists *Penthesilea* von O. Kokoschka (1969).

B.4.3. Musik

Kleists radikale Umbildung des P.mythos hat besonders die Musikschaffenden angezogen. Seit es eine verbreitete Rezeption des Kleistdramas gibt (d. h. seit dem ausgehenden 19. Jh.), mehren sich die musikalischen Aneignungen des Mythos. Zahlreiche Bühnenmusiken und Vorspiele \square Kleists Drama liegen vor, weiterhin Orchesterwerke, z. T. verbunden mit Gesang (Solostimme), Musikdramen und Opern, zumeist mit ausdrücklichem Verweis auf Kleists Drama.

H. Wolfs *Penthesilea. Sinfonische Dichtung für großes Orchester* entstand 1883/84; die Partitur wurde 1903 mit erheblichen Kürzungen und instrumentellen Änderungen veröffentlicht, 1937 dann die ursprüngliche Fassung. Das Werk hat drei Teile: »Aufbruch der Amazonen nach Troja« – »Traum Penthesileas vom Rosenfest« – »Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung«. Die Orchesterpalette ist sehr farbig, zuweilen grell. Die Komposition zielt auf Dramatik zwischen abgewogenem regelmäßigem Bau und Expression von Leidenschaft; hinzu kommt eine – R. Wagner vergleichbare – elaborierte Motivtechnik. Hohe technische Meisterschaft zeigt auch K. Szymanowskis relativ frühes, R. Strauss stark verpflichtetes Werk *Penthesilea. Komposition für Sopran und Orchester* (1908).

Unter den P.opern – u. a. von K. Pringsheim (1923), R. Ritter (1927), J. Lederer (1958), C. Alexander (1972), C. Ofenbauer (1999/2000) – hat bis jetzt nur diejenige von O. Schoeck eine gewisse Beachtung gefunden: *Penthesilea. Oper in einem Aufzuge. Libretto O. Schoeck nach Heinrich von Kleist* (1927, Neufassungen in Zürich 1928 und Leipzig 1942). Die Oper ist auf die Gegenspannung von Liebe und Haß im Horizont eines Urkampfes der Geschlechter ausgerichtet. Musikalisch wagt sich Schoeck hier am weitesten \square in die Moderne vor, vergleichbar Strauss' *Elektra*: mit einer extremen Instrumentierung (keine Streicher, 10 Klarinetten, mehrere Klaviere, sehr viel Schlagzeug; diese Instrumentierung wurde nach der Uraufführung gemildert, Streichinstrumente hinzugefügt), mit einer neuen Behandlung der Stimme (rhythmisch gesteigertes Sprechen, dazwischen

Schreie und Flüstern, musikalisch untermalt), mit exzessiver Handhabung von Harmonik und Rhythmik. Dunkle, düstere und grelle, laute Töne wechseln sich ab, kontrastiv hierzu gibt die überarbeitete Fassung auch eine verhaltene lyrische Szene (Liebesduett zwischen P. und *Ἄχιλλεύς*).

→ *Achilleus; Amazonen; Hektor; Medeia*

Forschungsliteratur

- [1] E. BERGER, Der neue Amazonenkopf im Basler Antikenmuseum, in: AK, 4. Beiheft, 1967, 61–75 [2] B. GREINER, Kleists Dramen und Erzählungen, 2000 [3] B. GREINER, Ich zerriß ihn. Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie »Die Bakchen« – »Penthesilea«, in: BKF 17, 2003, 13–28 [4] C. JÜNKE, Art. Penthesilea, in: L. Walther (Hrsg.), Antike Mythen und ihre Rezeption, 2003, 194–201 [5] G. MÉAUTIS, Penthesilée, in: G. Méautis, Mythes inconnus de la Grèce antique, 1945, 68–75.

Bernhard Greiner (Tübingen)

Persephone

(Περσεφόνη, Περσεφόνηα/Persephónēia, Περσεφάττα/Persephátta, Κόρη/Kórē; lat. Proserpina)

A. Mythos

P. (oder auch Kore/Kόρη), Tochter des *ἌΖeus* und der *ἌDemeter*, ist untrennbar mit ihrer Mutter, gleichsam als deren verjüngte Inkarnation, verbunden, so daß beide auch als »Demeteres« bezeichnet werden. Sie verkörpern gemeinsam die sich stets erneuernde jahreszeitliche Vegetation und den Wuchs des Getreides.

Der Mythos, wie er bis heute präsent ist, wird im wesentlichen bereits im Homerischen Hymnos auf Demeter (spätes 7. Jh. v. Chr.) formuliert: P. wird im Kreise ihrer Gefährtinnen von einer blühenden, als »Falle« bezeichneten Wiese durch *ἌHades*, der mit seinem Rossegespann aus dem Erdboden hervorbricht, in die Unterwelt geraubt. Ihre trauernde Mutter Demeter, die sich nach langer vergeblicher Suche in Eleusis niederläßt, läßt daraufhin die Ernten verderben und gefährdet so die Existenz der Menschheit. Das wiederum veranlaßt Zeus, Mitwisser des Raubs, der nun um die Opfergaben der Sterblichen bangt, den Fall gütlich zu regeln. So kommt es zu dem Kompromiß, demzufolge P. zur Vegetationszeit (zwei Drittel des Jahres) zu ihrer Mutter auf die Erde zurückkehrt, während sie den Rest des Jahres in der Unterwelt als Gattin des Hades verbringt, dem sie nur deshalb verfallen ist, weil sie von dessen Hand den Kern einer Granate gegessen hat. Der Hymnus repräsentiert nicht nur eine »runde«, den Gegensatz von Leben und Tod überbrückende Geschichte, sondern auch den bereits existierenden eleusinischen Mysterienkult Demeters und P.s, der durch seine dramatische Aufführungspraxis den Mysten zu den entsprechenden Jahreszeiten, Herbst und Frühling, die *káthodos* (Abstieg/Entführung) und die *ánodos* (Aufstieg/Wiederkunft) P.s zum exklusiven Erlebnis machte. Genauere Informationen über die Feste sind frühchristl. Autoren, die sich nicht an die Schweigepflicht gebunden fühlten, v. a. Clemens von Alexandria (Clem. Al. protr. 21), ■■ verdanken.

In dieser nur durch das Raubmotiv verbundenen Doppelgestalt, als jugendliche Schönheit (Kore) und als furchtbare Herrin der Unterwelt, bleibt P. bis heute im kulturellen Gedächtnis. Die zahlreichen literarischen Verarbeitungen des Stoffs im Altertum schmücken und stattdie Geschichte *en detail* aus, z. T. mit weiterem Personal, z. B. *ἌAthena/Pallas*, *ἌArtemis*, *ἌAphrodite* (Eur. Hel. 1301–1368) und der

Triptolemosepisode (Demeters Getreidespende), halten aber am einmal gefundenen Grundmuster fest, das auch von Mythographen (Apollod. 1,30–33) festgeschrieben wird. So kann Ovid seinen Lesern ■■ dem Stoff sagen: »Du bedarfst kaum noch der Information« (Ov. fast. 4,418).

Für den Ort der Entführung und sein Ambiente setzt sich unter zahlreichen Namen die sizilische Mythentradition durch, meist Henna (heute Enna) mit dem See Pergus, die durch Ovid in seinen zwei ausgedehnten P. passagen der röm. Poesie eingebürgert wird (Ov. fast. 4,417–620, zum 12. April; Ov. met. 5,341–571). Hier wird der Stoff erotisch akzentuiert, insofern Venus, die ihre Macht der Unterwelt beweisen möchte, als Anstifterin des Raubs auftritt. Einen krönenden Abschluß der mythol. Poesie bietet der lat. schreibende Alexandriner Claudianus mit seinem umfangreichen *Carmen de raptu Proserpinae* (395/97 n. Chr.), worin ein ressentimentgeladenes Aufbegehren des Unterweltsherrn Hades/Pluto gegen die Olympier als Motiv eingeführt ist, das mit der zeitlich eingegrenzten Überlassung P.s durch Zeus/Jupiter beschwichtigt wird.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

P.s und *ἌDemeters* weit verbreiteter, für zahlreiche Orte verbürgter Kult ist vorgriech., auch weitaus älter als ihr Mythos, und scheint mit dem Beginn der Ackerwirtschaft verbunden. In beider das menschliche Leben beherrschenden Mission war naturgemäß seit alters sowohl Blüte, Wachstum und Reife als auch der Tod gegenwärtig, der dann in der Mythol. – offenbar mit allegorischer Bestimmung – an Bedeutung gewinnt. Mit dem Erscheinen der Göttinnen in *Ilias* und *Odyssee* – nicht anders bei Hesiod (Hes. theog. 913) – ist diese Einheit bereits getrennt, wird Demeter dem lebenden Diesseits (u. ■■ Hom. Il. 2,696), P. der Unterwelt als Gebieterin der Toten zugerechnet (Hom. Il. 9,457; 9,569; Hom. Od. 10,491–534; 11,47).

Aufgrund dieser Dichotomie wurde dem Mythos auch von philosophischer und wissenschaftlicher Seite besonderes Interesse entgegengebracht. Im physikalischen Lager unterschied man zwischen Lunariern und Telluristen: Erstere deuteten auf den Mond, in dessen

Schwinden und Wiederkehr sie P.s Schicksal erkannten, ■ etwa Plutarch (Plut. *De facie in orbe lunae* 27 = Plut. mor. 937c–938e) und der Neuplatoniker Porphyrios (*De antro Nympharum* 18). Die Telluristen sahen im Aufkeimen und Absterben der Saaten den Sinn des P.mythos, u. a. Kleantes (Plut. Is. 40) und Fulgentius (Fulg. myth. 10). Die ethisierende Deutung erkannte im Raub und in der Wiederkunft ein Bild des Schicksals der menschlichen Seele: ihren Abstieg in die Unterwelt und ihre Erlösung, so v. a. der Neuplatoniker Salustius in der Schrift »Über die Götter und die Welt« (*Perf theón kai kósmu* 4). Hier zeigen sich Berührungen mit dem Totenkult und dessen Ikonographien (s. u.).

Die christl. Apologetik nahm die Gottheiten der Eleusinien, die ■■ einem hartnäckig verteidigten heidnischen Bollwerk geworden waren, zum bevorzugten Ziel ihrer Angriffe und trug dadurch ungewollt zu deren Überlieferung bei [3.96. Anm. 6]. Sie bediente sich dabei häufig der euhemeristischen Argumentation, die die Götter als poetischen Fiktionen zu entlarven suchte, ■ v. a. Firmicus Maternus (Firm. *De errore profanarum religionum* 7), bei dem der Mädchenraub zu einem sizilianischen Familiendrama wird, wie ■ sich noch heute abspielen könnte.

B.1.2. Bildende Kunst

Die Ikonographie P.s ist weit gespannt und kann hier nicht annähernd nachgezeichnet werden. P. und P. sind zunächst nicht unterscheidbar; die für die Nachwelt bedeutsamsten Themen, der Raub und die Wiederkunft P.s, werden seit Ende des 6. Jh. bzw. Mitte des 5. Jh. dargestellt. Der Raub (Raptus) selbst erscheint sowohl als Liebesverfolgung und Brautfahrt wie auch als brachiale Entführung. Bildträger sind apulische Vasen, Reliefs, Wandmalerei, Mosaiken sowie Münzen und Gemmen. Es dominiert hier das Viergespann des göttlichen Räubers, der die Geraubte davonträgt, öfter verfolgt von P. Athena und P. Artemis (nach Euripides), die dabei wiederum von P. Aphrodite/Venus und ihrem Personal behindert werden. Dieser vielfigurige Modus etabliert sich zunächst bei etruskischen Aschenkisten, sodann bei röm. P.sarkophagen [5.450–493], die eine noch heidnische Erlösungserwartung erkennen lassen, welche der christl. soweit vereinbar schien, daß Karl der Große in einem P.sarkophag bestattet werden konnte (Aachen, Münsterschatz). Ferner kennt man P. an der Seite von P. Hades ■■ Darstellungen der thronenden Unterweltsgötter.

Von den zwei vielleicht bedeutendsten (spätklassischen) Bildwerken des Raubs der P./Kore weiß man nur durch Plinius: von einer Bronzegruppe des Praxiteles (Plin. nat. 34,69), deren Erwähnung vermutlich

den zahlreichen Raptusgruppen der Nz. als Anregung diene, sowie dem Tafelbild des Nikomachos (Plin. nat. 35,108), das zuletzt die Personifikation der Iuventas (Jugendkraft) am Minervatempel auf dem röm. Kapitol schmückte.

Die Rückkehr der P. wird sehr viel seltener dargestellt. Das wohl schönste Beispiel ist das rotfigurige Bild eines Kraters, wo P. Hermes als gleichsam verkehrter Psychopompos frontal die im Profil sich Erhebende ans Tageslicht geleitet (um 440 v. Chr., New York, Metropolitan Museum).

B.2. Mittelalter

Aufgrund des Raubs in die Unterwelt (Hölle) eignen sich die Gestalten P. Hades' und P.s ■■ christl. Sicht in besonderer Weise zur Dämonisierung und bieten sich zur moralischen Auslegung an. Während Dante in *La Divina Commedia* die Doppelnatur P.s aufrechterhält, sie im *Purgatorio* mit dem Frühling vergleicht (Purg. 28,49ff.) und im *Inferno* »Königin der Unterwelt« nennt (Inf. 10,80), bietet der *Ovide moralisé* (um 1320) in großer Ausführlichkeit die Geschichte einer Vergewaltigung jugendlicher Unschuld durch Hades/Pluto alias »dyable« (Teufel) und deutet sie als Raub und Erlösung einer Seele, und zwar als die von Erlösung durch P. Demeter/Ceres: »Sainte Yglise« (»Heilige Kirche«) (5,1833–3450). Das anonyme Gedicht *L'Enlèvement de Proserpine* (14. Jh.), das sich an Claudians *Raptus Proserpinae* orientiert, allegorisiert den Vorgang gleichermaßen, endet jedoch unversöhnlich, indem P. als Sinnbild der ewig verlorenen menschlichen Kreatur zur Teufelin an Plutos Seite wird. Als finstere Höllenregenten erscheinen Pluto und P. auch in den Illustrationen der betreffenden Codices [1. Abb. 1–6].

Doch bereits seit dem späten MA wird die Entführung P.s rehabilitiert. Zwar steht sie nach wie vor für Entjungferung, endet indes in einer Apotheose: so in G. Boccaccios *Amorosa visione* (20; 1342/43), F. Petrarcas *Trionfo d'Amore* (ca. 1352) und J. Gowers *Confessio amantis* (um 1390; vv. 1277–1302). So konnte P.s Entführung in der Renaissance zu einem Exempel ritterlicher Heimführung, ja des Triumphs der Liebe, somit zu einem Thema der höfischen Festwelt werden. Der Raptus erscheint jetzt als vorbildlicher Liebesbeweis auf bemalten Florentiner Hochzeitstruhen (Cassoni), in A. Polizianos *Fabula di Orpheo* (1471) sowie in unterschiedlichsten *rappresentazioni* (Schaustellungen), bei denen das Viergespann des Räubers zum Triumphwagen werden kann [1. Abb. 10]. Die Vereinigung der gegensätzlichen Naturen wird zur Demonstration der Liebesmacht. Damit ist ■■■ dem finsternen Herrscherpaar der Unterwelt eines der klassischen mythol. Liebespaare geworden, ■■ etwa in den betreffenden Kup-

ferstichserien von G. J. Caraglio (*Götterleben*, ca. 1527) und H. Goltzius' Götterfolge (1590er Jahre).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Bühne und Bildende Kunst

Als göttliches Liebespaar beherrschen P. und Pluto Theater und Oper während des gesamten Barockzeitalters. Es figuriert in zahlreichen P. Orpheus-Opern, wo es sich durch die Macht der Musik im tiefsten Orkus zu menschlicher Regung bewegen läßt, sodann auch in nicht wenigen Titelrollen, unter denen zu nennen wären: G. C. Monteverdi, *Il rapimento di Proserpina* (Mantua 1611); G. Giacobbi, *Proserpina rapita* (Bologna 1613); C. Monteverdi, *Proserpina rapita* (Venedig 1630) anlässlich einer Hochzeit im Hause Mocenigo. Die Oper *Le nozze degli dei*, Libretto von G. C. C. Coppola, mit besonderer Berücksichtigung der Hochzeit von Pluto und P., bezeugt erneut durch ihre Bestimmung als Hochzeitsspektakel (Großherzog Ferdinand von Toskana und Vittoria von Urbino) die Dominanz der Liebesapotheose chevaleresken Zuschnitts. Diese festliche Tradition, die auch Ballett und Pantomime einschließt, reicht bis weit ins 18. Jh.: J.-B. Lully, *Proserpine* (St. Germain 1680), J. E. Galliard, *The Rape of Proserpine, With the Birth of Harlequin* (London 1727), J. M. Kraus, *Proserpina* (Schloß Uriksdal, Stockholm 1781), G. Paisiello, *Proserpine* (Paris 1803). Unter dieser lat.-romanischen Ägide steht auch W. H. von Hohbergs umfangreiches Epos *Die unvergnügte Proserpina* (Regensburg 1661): Nach dem Vorbild des *Ovide moralisé* wandelt sich P. letztlich zu einer vergnügten Seele, die zur »Weißheit« gefunden hat.

Während in der dramatischen und musikalischen Festkultur stets Harmonie und Eintracht obsiegen, hält sich in der zwangsläufig auf einen einzigen Moment, den Raptus, konzentrierten Bildenden Kunst das zentrale myth. Thema, die Kollision der Gegensätze. Das gilt sowohl für Fresken im gewohnt festlichen, oft zyklischen Rahmen wie etwa von G. Romano (um 1530, Mantua, Palazzo del Tè), T. Zuccari (um 1560, Caprarola, Palazzo Farnese), G. B. Tiepolo (um 1746, Venedig, Palazzo Labia) als auch für Einzelkunstwerke. Deren berühmtestes, die marmorner Raptusgruppe von G. L. Bernini (um 1622, Rom, Villa Borghese), stellt in nie zuvor gesehener Weise die sinnlichen Momente des überraschenden Angriffs und den Kontrast der Aufwärts- und Abwärtsdynamik, des maskulinen und des femininen Elements heraus. P. P. Rubens' nur als Ölskizzen überlieferte Projekte orientieren sich an der Dramatik röm. P.sarkophage, deren Relief nunmehr Leben eingehaucht zu sein scheint, wobei der Räuber selbst zum Gehezten wird (um 1620, Paris, Petit Palais). In Rembrandts früher Darstellung (1628/30, Berlin, Gemäldegalerie) ist

es auf dem gespenstischen Fuhrwerk des Räubers, der sogleich in der Finsternis verschwinden wird, ■■ verzweifelter, ja bizarrer Gegenwehr gekommen, die jede künftige Konkordanz in Frage stellt. Zurück ins kosmologische Denken leitete N. dell'Abbate, als er den Raub kleinfigurig ins Ordnungsgefüge einer Weltlandschaft einbettete (ca. 1550er Jahre, Paris, Louvre). In der jüngeren Zeit wird das Thema selten: W. Turner bringt den Raub noch einmal als elementare Eruption der Unterwelt (1839, Washington, National Gallery), während die wenigen Beispiele aus dem 20. Jh. das Motiv der Trennung und Vereinigung formalisieren und abstrahieren, so G. Braques Lithographie *Persephone* von 1948.

B.3.2. Literatur

Eine radikale Umwertung mit Blick auf die griech. Tragiker findet zur Zeit J. W. von Goethes statt, in dessen eigenem frühen Monodram *Proserpina* (1778) allein die subjektive Seite der Heldin zum Thema gemacht ist, die, obwohl von den Parzen (P. Moiren) als »hohe Königin« gefeiert, ihr Dasein in der Unterwelt beklagt und ihren Gemahl verdammt. Hier wird der Granatapfel, ■■ dem sie – geblendet von der Erinnerung an die blühende Oberwelt – selbst gegriffen hat, zum zentralen Motiv ihres endgültigen, unversöhnlichen »Abstiegs«. Die Einführung der Granatapfelsymbolik zielt mit ihrer Verwandtschaft ■■■ Frucht ■■■ Baum der Erkenntnis – im Gegensatz zum Kompromiß der Homerischen Hymnen – auf eine unrevidierbare Grenzziehung zwischen Ober- und Unterwelt, die jetzt zum bevorzugten Thema eines aus den Tragödien gespeisten Antikeverständnis wird. Auch F. Schiller betont diesen Dualismus: »Nach dem Apfel greift sie und es bindet/Ewig sie fortan des Orkus Pflicht« (*Das Ideal und das Leben*, 1795; urspr.: *Das Reich der Schatten*). Sodann F. Grillparzer: »Von beiden Welten Eine mußt du wählen,/Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr!/Ein Biß nur in des Ruhmes goldne Frucht [...]« (*Sappho*, 1819). Der späte Goethe nimmt selbst noch Abstand von solch rigorosem Symbolismus mit dem ironischen Gedichtchen »Kore. Nicht gedeutet!« (1827) und deklariert diese zum künstlerischen Material: »Ob Mutter? Tochter? Schwester? Enkelin?/Von Helios gezeugt? Von wer geboren?/Wohin gewandert? Wo versteckt? Verloren?/Gefunden? – Rätsel ist's dem Künstler-Sinn [...]«. H. Heine endlich parodiert die trostlose Götterehe und damit auch den zeitgenössischen P.kult in seinem Gedicht *Unterwelt* (1840): »Blieb ich doch ein Jungeselle! –/Seufzet Pluto tausendmal –/Jetzt, in meiner Ehstandsqual,/Merk ich, früher ohne Weib/War die Hölle keine Hölle [...] Seit ich Proserpina hab,/Wünsch ich täglich mich ins Grab!/Wenn sie keift, ■■

hör ich kaum/Meines Cerberus Gebelle [...]«. Deshalb am Ende das Angebot an Ceres: »Tröste dich, wir wollen ehrlich/Den Besitz der Tochter teilen.«

In der Romantik, namentlich der engl., wurde das Motiv der Todesgöttin weiter vertieft: So in M. Shelleys Drama *Proserpine and Midas* (1820), dem P.B. Shelley den vielbeachteten *Song of Proserpine* (1820) beisteuert, sowie in A. Swinburnes *Hymn to Proserpine* und *The Garden of Proserpine* (beide 1866), wo in bewußtem Gegensatz ■ den Eleusinien, die den Eingeweihen die Wiedergeburt versprechen, nun unter P.s Regiment der Tod ohne Wiederkehr als ein Götter- und Weltenende zelebriert wird. Die dichterisch-philosophische Spekulation rückt mit W. Paters *Demeter and Persephone* (1875/76) endgültig in den Vordergrund der Mythenrezeption, nachdem F. Schelling in seiner *Philosophie der Mythologie* (posthum 1857) der Gestalt P.s eine zentrale Rolle im Verständnis der Bewußtseinswerdung zuerkannt hatte (2, 8. Vorlesung).

Zur gleichen Zeit nehmen die Präraffaeliten mit Vorliebe das Granatapfelmotiv auf und inszenieren die P.figur als melancholische Schönheit, ■ vor allem D. G. Rossetti, von dem *Proserpine* in acht Fassungen existiert (u. a. 1874, London, Tate Gallery); das Modell war immer Jane, die Frau seines Freundes William Morris. Rossettis obsessive Neigung zu ihr scheint in der wiederholten Gestaltung dieses genuin ambivalenten Motivs eine Möglichkeit der Selbsttherapie gefunden zu haben.

A. Gide stellt sich mit seinem Dramenfragment *Perséphone* (1912) in die Tradition der unerlösten Todesgöttin (Goethe) und geht der Frage ihrer Wiedergeburt (Rückkehr) in dem späteren Melodram *Perséphone* nach (1933; 1934 von I. Strawinsky vertont), worin P. ■ eigenem Verlangen, die Narzisse anstatt der Granate pflückend, in die Hadestiefe steigt. Diese Blume symbolisiert die Todesverfallenheit der Schönheit (Narkissos), jedoch auch deren alljährliche Wiederkehr. E. Langgässer beschreibt in der Erzählung *Proserpina – Eine Kindheitsmythe* (1932) ihre eigene

Kindheit und Jugend als ein Gleiten in die tieferen Schichten des Menschseins während des Erwachsenwerdens. In C. Wolfs Erzählung *Leibhaftig* (2002) wird eine Patientin (die Autorin) durch die junge und schöne Anästhesistin »Kora« in der Zone zwischen Leben und Tod begleitet; sie schaut bereits in den Hades, kehrt zuletzt jedoch an Koras Seite ans Tageslicht zurück und wird genesen.

Im ganzen arbeitet sich die Rezeption P.s ab an der durch ihre Gestalt – seit Homer – verkörperten Unvereinbarkeit von Diesseits und Jenseits, von Leben und Tod, auf das mit wechselnden Bildern der Göttin geantwortet wird, dem jugendlichen und dem altersstrengen. Jenseits des christl. Glaubensangebots versucht sie, das aus dem Sein heraus nicht ■ erklärende Nicht-Sein mit unterschiedlichsten Sinngebungen erklärbar zu machen. Denn im Unterschied zum Christentum, das neben der Hölle/Unterwelt zugleich über ein jenseitiges Paradies verfügt, kann sich die Mythol. das Paradies nur diesseitig vorstellen und ist so gezwungen, eine tragische Sicht des Lebens ■ repräsentieren, dem sich allenfalls der Myste, nicht aber der Poet entziehen kann.

→ *Demeter; Hades*

Forschungsliteratur

- [1] H. ANTON, Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols, 1967 [2] D. BUSH, Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, 1957 [3] R. FOERSTER, Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur- und Kunst-Geschichte, 1874 [4] A. PIAGET, L'Enlèvement de Proserpine. Poème français du XV^e siècle, in: FS M. Niedermann, 1944, 137–148 [5] C. ROBERT, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.3, 1919 [6] CH. SIEGRIST, Proserpina. Ein griechischer Mythos in der Goethezeit, 1962 [7] E. SIMON, Die Götter der Griechen, 1985, 80–98.

Berthold Hinz (Kassel)

Perseus

(Περσεύς, lat. Perseus)

A. Mythos

Mythol. bedeutsam ist P. aufgrund seiner Abstammung, aufgrund der von ihm vorgenommenen Entauptung der Gorgo Medusa und der zumeist mit Hilfe des abgeschlagenen Hauptes (des Gorgoneion) vollbrachten Taten.

Den Ausgangspunkt der P.fabel bildet eine Weissagung, wonach Akrisios, König von Argos, von einem zukünftigen Sohn seiner Tochter Danae den Tod zu erwarten habe. Akrisios schloß Danae daher ein, um diesem Schicksal zu entgehen. Als Goldregen gelingt es Zeus aber gleichwohl, zu ihr zu gelangen und P. zu zeugen. Akrisios setzt P. und seine Mutter im Meer aus. Mit Zeus' und Poseidons Hilfe gelingt deren Rettung. Sie landen auf Seriphos, einer Insel der Kykladen, und finden dort Asyl. Der König von Seriphos, Polydektes, begehrt Danae, möchte sie heiraten und versucht, sich des seine Pläne durchkreuzenden P. zu entledigen, indem er ihn beauftragt, das Haupt der todbringenden Gorgo Medusa zu beschaffen. Mit göttlicher Hilfe (Athena mit Abb. 1) überwindet P. die Gorgo und setzt die auch post mortem noch petrifizierende Wirkung des Gorgoneion mehrfach zu seinem Vorteil ein. Er versteinert den Riesen Atlas, nach einigen Überlieferungen auch das die gefangene Königstochter Andromeda bedrohende Meeresungeheuer, den eifersüchtigen Phineus, dem Andromeda ursprünglich versprochen worden war, Polydektes, vor dem Danae hatte fliehen müssen, und Proitos, den usurpatorischen Zwillingsbruder des Akrisios.

Insgesamt wird die P.rezeption von zwei Episoden dominiert: ■ der Entauptung der Gorgo Medusa und ■ der Rettung der Andromeda.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Die frühesten Zeugnisse [1] exponieren P. als Musterbeispiel eines Heros, als »herrlichsten Kämpfer der Vorzeit« (Hom. Il. 14,320). Neben Homers *Ilias* und Hesiods *Theogonie* gehören Apollodors *Bibliothek* und Pindars 10. Pythische Ode zu den wichtigsten Quellen. Man weiß, daß eine Reihe nicht oder nur in Fragmenten überlieferter attischer Komödien (etwa Kratinos' *Serphiot*), v. a. aber (nicht erhaltene) attische

Tragödien sich des P.stoffes angenommen haben: Aischylos' *Phorkydes* etwa, Sophokles' *Akrisios*, *Andromeda*, *Danae* und *Larisatoi*, Euripides' *Andromeda*, *Danae* und *Diketys*. Zu den röm. Zeugnissen zählen Livius *Andronicus' Odusia* 10,317–375, insbes. aber Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 4,610–830; 5,1–249; 4,639–662) und Pausanias' *Beschreibung Griechenlands* (Paus. 2,20,4; 2,22,1; 2,23,7).

B.1.2. Bildende Kunst

In der P. sage hat ■ ein Lieblingsthema der antiken Kunst« [1. 979] erkannt. Bereits im 7. und 6. Jh. v. Chr. findet sich P. auf Metopen, Keramiken, Gemmen und Münzen, ausgestattet mit göttlichen Hilfsmitteln, dem Sichelschwert, einer Tasche, einer Tarnkappe, einem Schild und mit Flügelschuhen, zumeist mit Athena, die Gorgo enthauptend oder – ein häufig anzutreffendes Motiv – mit dem geraubten Haupt vor deren Schwestern fliehend. Wesentlich seltener dargestellt ist dagegen die zur Profilierung eines herausragenden Helden weniger geeignete, nur eine einzige Heldentat (keine ganze Kette) in den Mittelpunkt stellende Episode der Befreiung Andromedas. Im 5. und 4. Jh. v. Chr. gewinnt das Motiv der unmittelbar bevorstehenden Entauptung der Gorgo, im 1. Jh. v. Chr. das der Befreiung Andromedas besonderes Interesse [5]; [4].

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Die ■ Aneignung des antiken Mythos exponiert, wo sie sich von der antiken Überlieferung signifikant absetzt, P. auf der einen Seite als nachahmenswertes Musterbeispiel der Tugend oder Weisheit, wie z. B. bei Fulgentius (*Mythologiae*), bei den *Mythographi Vaticani* des 8. und frühen 9. Jh. oder bei Remigius von Auxerre (*Commentum in Martianum Capellam*, 9. Jh.). Auf der anderen Seite wird P., weil ■ aus einer der zahlreichen Liebschaften des Zeus hervorgegangen ist, etwa in der Barlaamlegende als Beleg für die ■ lische Verkommenheit der griech. Götter herangezogen und als »corpus delicti« zur Profilierung christl. Glaubensinhalte genutzt. In der höfischen Literatur des späten MA finden sich – so in des Strickers *Daniel dem blühenden Tal* (1220/30) oder in des Pleiers *Garel von dem blühenden Tal* (ca. 1250) – Ritter, zu deren

Bewährungsproben der P.' Tötung der Medusa orientierte Sieg über ein Ungeheuer gehört.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die Literatur der Frühen Nz. richtet, wenn der P.mythos denn überhaupt aufgegriffen wird, das Augenmerk entweder auf das gesamte Schicksal des P. oder exponiert zwei Episoden: die Enthauptung der Gorgo Medusa oder, häufiger noch, die Befreiung der Andromeda. Philosophische Rekurre auf den P.mythos – zu nennen wäre das Kapitel *Perseus, sive bellum* in F. Bacons *De sapientia veterum* (1609), worin die P.fabel als sicherheitspolitische Klugheitslehre gedeutet wird – sind nur sehr vereinzelt zu verzeichnen. Literarische Zeugnisse finden sich im 14. Jh. bei Boccaccio (*De mulieribus claris*), bei J. Gower (*Confessio amantis*, ca. 1390) oder bei Christine de Pizan (*Epistre Othea*). H. Sachs hat den Stoff für eine Komödie verwertet (*Andromeda mit Perseus*, 1558), P. Ronsard für ein Sonett (*Sonnets pour Hélène*, 1,61; 1578), D. Guazzoni für eine Tragikomödie (*Andromeda*, 1574). Die häufigsten literarischen Zeugnisse, zumeist dramatische Aneignungen der Andromedaepisode, finden sich im 17. Jh., etwa bei Lope de Vega (*El Perseo*, Komödie, 1621), bei J. Rist (*Perseus*, Tragödie, 1634), bei P. Corneille (*Andromède*, Schauspiel, 1647), bei P. Calderón (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*, 1653) oder bei S. Rettenpacher (*Perfidia punita* ■ *Perseus*, 1674). Im 18. Jh. verringert sich das literarische Interesse ■■ P.mythos, um zu Beginn des 19. Jh. kurzfristig wieder aufzuflammen.

B.3.2. Bildende Kunst

Dominiert wird die nzl. Aneignung des P.mythos von den Bildenden Künsten. Sie konzentrieren sich nicht anders als die Literatur auf die beiden wirkungsmächtigsten Episoden des P.mythos: auf die v.a. im Bereich der Bildhauerkunst behandelte Enthauptung der Gorgo sowie auf die vorwiegend in der Malerei behandelte Befreiung Andromedas. Diese Interessenslage und die jeweilige Ikonographie bleiben vom 16. bis zum 19. Jh. weitgehend unverändert. Die Enthauptung, die Vorbereitungen dazu, insbes. aber die Zurschaustellung des abgeschlagenen Medusenhauptes durch P. zielen zum einen auf die verbildliche Verbindung von Dynamik und Schönheit des Körpers des P., zum anderen auf das selbstreflexive Potential des Mythos: Im einen Fall – das prominenteste Beispiel bildet B. Cellinis Bronzegruppe *Perseo ■■ la testa di Medusa* (1545–1554, Florenz, Loggia dei Lanzi) – dient P. als Exemplum politischen Handelns, im anderen Fall wird – wie bei A. Carraccis Lunettenfresko (1595,

Rom, Palazzo Farnese) – das selbstreflexive Potential der Enthauptungsepisode akzentuiert, mithin das Prinzip des Mythos veranschaulicht [2. 27–57].

Die zahlreichen Darstellungen der Befreiung Andromedas in der Malerei rücken dagegen, anders als die auf tragische Gehalte des Stoffes ausgerichtete Literatur, v.a. die erotischen Aspekte des Sujets in den Vordergrund; sie exponieren wie z.B. Tizians *Perseo e Andromeda* (1562, London, Wallace Collection), G. Cesaris *Perseo libera Andromeda* (1594–1598, Providence, Rhode Island, School of Design), P.P. Rubens' *Perseus befreit Andromeda* (1620–1621, St. Petersburg, Eremitage), M.L. Willmanns *Perseus rettet Andromeda* (ca. 1695, Prag, Narodni Galerie), F. Lemoynes *Persée et Andromède* (1723, London, Wallace Collection), W. Ettys *Andromeda and Perseus* (ca. 1840, Manchester, Art Gallery) oder G. Moreaus *Persée et Andromède* (1870, Bristol, City Art Gallery) die an den Felsen gebundene, nahezu unbedeckte, lasziv auf den Betrachter ausgerichtete Andromeda. Ausgestellt wird der weibliche Körper, seine Grazie; P. und das Ungeheuer dagegen werden marginalisiert [3]. Deutlich wird dies auch an P. Pugets monumentaler Marmorskulptur (vgl. Abb. 1), die P. als Kontrastfolie für die Präsentation einer grazilen Andromedafigur einsetzt.

Neben Darstellungen der Enthauptungs- und der Andromedaepisode findet sich eine beachtliche Zahl von Bildzyklen, die die prominentesten Komponenten der P.fabel repräsentieren und ■ im Bildmedium einen narrativen Zusammenhang entwerfen. In der nzl. Malerei finden sich neben zyklischen Aneignungen des P.mythos wie z.B. diejenigen ■■ P. del Vaga (1545–1546, Rom, Sala di Perseo), Th. de Critz (*The Legend of Perseus*, 1649, Wilton, Wilton House), L. van Schoor (Ende 17. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum), D. Gran (1730, Fresken, Wien, Nationalbibliothek), G.B. Tiepolo (1731, New York, Frick Collection) auch solche, die wie z.B. Pieros di Cosimo *Liberazione di Andromeda* (ca. 1515, Galleria degli Uffizi, Florenz) das medienbedingte Problem der bildlichen Präsentation des episodensreichen P.mythos zu entschärfen suchen, indem mehrere Episoden oder Aspekte des Mythos synoptisch in ein Bildensemble integriert werden.

B.3.3. Musik und Tanz

Insbes. im Bereich der Oper ist der P.mythos aufgegriffen worden, und zwar bevorzugt im 17. Jh., wo v.a. in Italien eine Vielzahl ■■ Aneignungen ■■ nennen ist, deren überwiegender Teil Andromeda ins Zentrum stellt, angefangen bei G. Giacobbis verschollener Oper *L'Andromeda* (Bologna, 1610), über C. Monteverdis ebenfalls verlorene *Andromeda* (1617) und J.-B. Lullys *Persée* (Versailles, 1682) bis hin zu Ch.-H.

Gervais' *Méduse* (Paris, 1697). Eine zweite Hausse liegt in der Zeit um 1800. In dieser Phase wird der Stoff für das Ballett entdeckt (von A. N. Titov, G. Gioia oder P. Gardel), gleichwohl dominiert auch hier die Oper. 1781 etwa wird A. Zimmermanns *Andromeda und Perseus* (Wien) erstmals aufgeführt, 1787 J.M. Haydns *Andromeda und Perseus* (Salzburg), 1798 G. Sartis *Andromeda* (St. Petersburg).

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Auch in der Literatur des 19. und 20. Jh. hat der P.stoff keine nennenswerte Karriere gemacht: Im 19. Jh. sind in erster Linie Gedichte, aber auch einige dramatische Bearbeitungen ■■ erwähnen; narrative Verarbeitungen finden sich verstärkt erst in der zweiten Hälfte des 20. Jh. Das Hauptaugenmerk gilt gattungs- und epochenübergreifend auch hier der Befreiung Andromedas. Nur wenige kanonisierte Autorinnen und Autoren wie P. Heyse (*Perseus*, 1854), A. Strindberg (*Perseus och Andromeda*, 1883), T. Däubler (*Perseus*, 1915), W.B. Yeats (*Her Triumph*, 1926) oder P. Salinas (*La cabeza de Medusa*, 1951) nehmen sich des Stoffes an, ohne ihm allerdings paradigmatische Aspekte abzugewinnen. Theoriebildende Literatur greift auf den P.mythos, näherhin auf die Medusenepisode zwar zurück, richtet das Augenmerk allerdings weniger auf das Schicksal des P., denn auf die Gorgo und das mythen-, medien- und ästhetikreflexive Potential ihrer Enthauptung.

B.4.2. Bildende Kunst

Auch im 19. und 20. Jh. wird die P.rezeption von den Bildenden Künsten dominiert, und auch in diesem Zeitraum gilt das Interesse den prominentesten Komponenten des Mythos: vereinzelt der Begegnung des P. mit der Gorgo Medusa, v.a. aber der Befreiung der Andromeda. In beiden Fällen weist die Aneignung eine prononciert gendertheoretische Grundierung auf: Die Enthauptung der Gorgo wird – ■■ deutlichsten akzentuiert bei L.-H. Marquestes Skulptur *Persée et la Gorgone* (1876, Lyon, Musée des Beaux-Arts) – als Gewaltakt männlicher Ermächtigung, das in Medusa gefasste Weibliche als Bedrohung oder Irritation männlicher Geschlechtszuschreibungen kenntlich gemacht. Die Darstellungen der Befreiung Andromedas entwerfen Geschlechtsidentitäten komplexer: Die männliche Gewalt wird auf das zu besiegende Ungeheuer umgeleitet, die Weiblichkeit der nackten Andromeda im Kontrast ■■ Härte des männlichen, berittenen, gepanzerten und bewaffneten Helden, ■■ rauhem Fels und rauher See bestimmt, wie z.B. bei J.-A.-D. Ingres' *Persée et Andromède* (1819, Paris, Louvre),



Abb. 1: Pierre Puget, Perseus befreit Andromeda, Marmorgruppe, 1715. Paris, Musée du Louvre.

E. Delacroix' *Persée délivrant Andromède* (1847, Paris, Louvre), G. Moreaus *Persée ■■ Andromède* (ca. 1870, Bristol, City Art Gallery), E. Burne-Jones' P.zyklus (1875–1887, Stuttgart, Staatsgalerie), P. Laparras *Persée délivre Andromède* (1891, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts), J. Kronbergs *Perseus befreit Andromeda* (1918, Stockholm, Hallwyl Museum) oder G. de Chiricos *Perseo ■■ Andromeda* (1953, Rom, Fondazione De Chirico). Kritisch ausgestellt und konterkariert wird diese Tradition von einer Grafik der griech. Digital-Art-Künstlerin C. Neofotistou (2002; vgl. Abb. 2), die die phallische P.position weiblich, die laszive Andromedaposition dagegen männlich besetzt.

B.4.3. Musik, Tanz und Film

Gegen Ende des 19. Jh. wird der P.mythos in Musik und Tanz wieder stärker rezipiert. C.H. Lloyd nutzt ihn für eine Kantate (*Andromeda*, Gloucester,



Abb. 2: Christina Neofotistou, *Perseus and Andromeda – A Role Inversion*, Computergraphik, 2002.

1886), P. Maurice (*Andromède*, Genf, 1899), B. Barilli (*Medusa*, Bergamo, 1910) und J. F. A. Ibert (*Perse et Andromède, ou, Le plus heureux des trois*, UA Paris, 1929) für die Oper. Daß der P.mythos zu Beginn des 20. Jh.

im Ballett Beachtung findet, ist nicht allein dem Stoff und einem daran neu erwachten Interesse zuzuschreiben, sondern geht mit der Konjunktorentwicklung des europ. und nordamerikan. Balletts einher, das mit der Gründung der *Ballets Russes* durch S. Djagilew eine Renaissance erlebte. Zu erwähnen ist insbes. eine P.choreographie von M. Fokin nach der Musik von A. Savinio (New York, 1924).

Im Film spielt der P.mythos keine nennenswerte Rolle; seine Wirksamkeit beschränkt sich auf einige Sandalenfilme wie A. de Martinos *Perseo invincibile* (Italien/Spanien 1963) oder D. Davis' *Clash of the Titans* (USA 1981).

→ Danae; Gorgo

Forschungsliteratur

[1] J.L. CATTERALL, Art. Perseus I, in: RE 19, 1937, 978–992 [2] V. MERGENTHALER, Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung ■■■ Enthauptung, 1997 [3] J.D. REID, Art. Perseus, in: OGCM 2, 1993, 870–883 [4] K. SCHAUBURG, Perseus in der Kunst des Altertums, 1960 [5] K. SCHEFOLD/F. JUNG, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, 1988.

Volker Mergenthaler (Marburg)

Phaedra s. Phaidra

Phaëthon

(Φαέθων; lat. Phaethon)

A. Mythos

Ph. (der Leuchtende) ist für Hesiod der Sohn der \uparrow Eos (Morgenröte) und des Kephalos (\uparrow Kephalos und Prokris; Hes.theog. 986 ff.; fr. 381). Er verkörpert in astrologischen Erzählungen den Morgen- und Abendstern (Hyg.astr. 2,42) oder auch das Sternbild des Fuhrmanns (Auriga). Er wird aufgrund seiner Schönheit von \uparrow Aphrodite entführt und zum Wächter und Priester eines ihrer syrischen Tempel gemacht. Zu seinem Nachkommen zählt \uparrow Adonis. Diese Versionen des Ph.mythos sind rezeptionsgeschichtlich eher randständig und finden einzig im Motiv des Schlüssels als Attribut des Tempelwächters eine ikonographische Traditionsbildung (vgl. Zeusfries des Pergamonaltars).

Die hingegen wirkungsmächtigste Version des Mythos (zuerst bei Hyg.fab. 152a: »Phaethon« und 154: »Phaethon Hesiodi«) versteht Ph. als den Sohn des Sonnengottes Helios (sowohl bei Ov.met. 1,752 als auch in der Folge Überlagerung der Figuren des Helios und Phoibos \uparrow Apollon) und der Okeanide Klymene (in Eur.fr. 771–786 ist diese die Gattin des Aithiopenkönigs Merops). In der Variante bei Mimnermos ergibt sich ein Konnex zur astrologischen Auffassung des Ph. als Morgen- und Abendstern: Der Sonnengott Helios lebt im Osten, von wo ■■■ er den Himmel tagtäglich mit seinem Vierspänner durchquert, um am Abend im Westen wieder zum Ozean hinabzusteigen und zum Ausgangspunkt zurückzuzugeln. Ph. findet sich auch als Epitheton des Helios (Hom. Il. 11,735; Od. 5,479) oder für Helios selbst (Verg.Aen. 5,105).

In der detailreichen und wirkungsgeschichtlich weithin maßgeblichen Beschreibung Ovids (Ov.met. 1,751–779 und 2,1–400) wird Ph. von seinem Freund Epaphos mit der Behauptung herausgefordert, Helios/Sol sei nicht sein Vater. Seine Mutter Clymene schickt ihn daraufhin ■■■ Helios' Palast im Osten, wo der Sonnengott dem Sohn seine Vaterschaft beweisen soll; dieser verspricht ihm als Beweis seiner väterlichen Liebe die Erfüllung jeden Wunsches. Auch wenn er Ph.s Forderung, einen Tag lang den Sonnenwagen ■■■ lenken, mißbilligt, willigt er, durch sein Versprechen gebunden, ein. Obwohl Helios dem unerfahrenen Ph. vor dessen Aufbruch genaue Anweisungen gibt, verliert der Jüngling am Himmel die Kontrolle über das Gespann. Die geflügelten Zugpferde des Sonnenwagens reißen zuerst eine große Wunde in den Himmel, aus der dann die Milchstraße entsteht, und stürzen

dann hinab zur Erde. Dort stellt sich durch die Hitze des Sonnenwagens in Libyen eine große Dürre ein. Die Haut der Äthiopier wird geschwärzt. \uparrow Zeus schleudert, durch die Zerstörungen auf der Erde alarmiert, einen Donnerkeil, der Ph. ■■■ dem Wagen wirft. Sein brennender Körper stürzt in den Fluß Eridanos (den Po), wo seine Schwestern, die Heliaden (\uparrow Nymphen), am Ufer seinen Tod beweinen. Ihre Trauer verwandelt sie in Pappeln; ihre Tränen gerinnen ■■■ durch die Sonne zu Bernstein. Auch Kyknos, der ligurische König, mit Ph. verwandt, beweint dessen Tod und wird in einen Schwan verwandelt.

In moralphilosophischer Perspektive wird Ph. ausgehend von dem bei Ovid beschriebenen Epitaph als Sinnbild des Wagemuts lesbar und damit als ambivalente, wenngleich keineswegs eindeutig negative Figuration einer fehlgeschlagenen *virtus* (»Hic situs est Phaethon currus auriga paterni/quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis«, Ov.met. 2,327f.; »Hier ruht Phaethon, der Lenker des väterlichen Wagens; zwar konnte er ihn nicht halten, doch fiel ■■■ als einer, der Großes gewagt« [Übers.: von Albrecht]). In seinem Wunsch, den Sonnenwagen zu lenken, den außer Helios kein anderer Gott zu steuern vermag, repräsentiert Ph. grenzenlose *curiositas* (Wißbegierde). Diese führt jedoch bezeichnenderweise mit seiner Blendung zum Absturz. Man hat in diesem Zusammenhang auf die auffällige Dynamisierung des Mythos von Ph. als »Getriebenen« der *cupido caeli* (Himmelbegier) bei Ovid hingewiesen (»... in keinem Mythos spielt Geschwindigkeit eine solche Rolle wie hier« [1.39]).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

In den *Heliaden* des Aischylos (fragmentarisch überliefert) ist der Ph.mythos Vorlage für eine Tragödie. Der tragische Konflikt ergibt sich aus der Unkenntnis des Ph. um seine göttliche Herkunft. Agentin der Handlung ist seine Mutter Klymene, die als einzige seine Abstammung kennt, dies aber seinem vermeintlichen Vater Merops zu verheimlichen trachtet. Ähnliches gilt für das Tragödienfragment *Phaethon* von Euripides, bei dem der Ph.mythos eine Tragödie grundiert, deren Kern ebenfalls weniger in Ph.s *cupido*

caeli liegt als vielmehr in einer konfliktträchtigen Identitätsproblematik. Klymene versucht, die von Ph.s vermeintlichem Vater, dem Äthiopienkönig Merops, geplante Hochzeit ihres Sohnes mit einer der Heliaiden und den damit verbundenen Inzest zu verhindern, weshalb sie Ph. auffordert, seine Herkunft durch Erfüllung eines Wunsches von seinem Vater Helios bestätigen zu lassen. Ein völlig anderes stilistisches und intentionales Register bedient Lukian. In den *Dialogi deorum* (25: *Phaëthon*) entwirft er in profan komisierendem Modus (Wieland: »Götter, so zu sagen, in ihrem Hauswesen und im Neglissee [7.429]) ein Gespräch zwischen Jupiter (ʔZeus) und Helios. In unmittelbarer Folge des Absturzes des Ph. und seines durch Jupiters Blitz bewirkten Todes macht Jupiter Helios Vorhaltungen, daß er dem »unbesonnenen Knaben« den Sonnenwagen anvertraut habe. Helios erscheint in diesem Zusammenhang als eine ganz diesseitig bedrängte Figur: Zu seiner Verteidigung erklärt er gleichsam karikierend, daß Ph. ihn »so flehentlich und mit Tränen bat und seine Mutter Clymene ebenfalls heftig in [ihn] stürmte [...]« [7.538]. Die Forschung ordnet diese Sicht auf den Mythos für gewöhnlich ein satirischen Religionskritik zu.

In philosophiegeschichtlicher Hinsicht ist Senecas *De Providentia* (Sen. dial. 1) hervorzuheben. Ph. wird hier nachdrücklich positiviert; seine unbeirrbar Furchtlosigkeit fungiert als Exempel stoischer *virtus*: »Feuer prüft das Gold, Unglück die starken Männer. Sieh, wie hoch die Tugend steigen muß. Du wirst merken, daß sie keinen sicheren Weg gehen kann« (»Ignis aurum probat, miseria fortes viros. Vide quam alte escendere debeat virtus: scies illi non per secura vadendum«, Sen. dial. 1,5,9f.). Gleichsam zur Veranschaulichung seiner Maxime zitiert Seneca Ov. met. 2,63–69, wo Helios Ph. die Gefahren der Fahrt mit dem Sonnenwagen vorhält.

B.1.2. Bildende Kunst

Die früheste wahrscheinliche Darstellung des Ph.mythos findet sich auf einer etruskischen Gemme (4.–3. Jh. v. Chr., Kopenhagen, Nationalmuseum). Das Relief auf einer röm. *terra-sigillata*-Schale (Arezzo zeigt den Sturz des Ph. und die Verwandlung der Heliaden (1. Jh., Boston, Museum of Fine Arts). Ph.darstellungen sind in größerem Umfang erst im Rekurs auf Ovid in der Bildenden Kunst der röm. Antike nachweisbar. Insbes. finden sich zahlreiche Sarkophagstaffagen des 2. und 3. Jh. n. Chr. Außerdem sind ein röm. Wohnhausmosaik (3. Jh. v. Chr., Museum El Jem, Tunesien) sowie eine Wandmalerei in der *Domus* in Rom (verloren) bezeugt.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

B.2.1. Literatur und Philosophie

Ganz im Sinne spätantiker synkretistischer Vermengung hermetischer, christl. und paganer Weltansichten präsentiert Nonnos im 38. Buch seiner *Dionysiaká* (5. Jh.) den Ph.mythos zwar in Rückbezug auf Ovid, gleichzeitig aber amplifiziert er die Komplexität der Erzählung und verweilt insbes. bei einer ausgiebigen animistischen Beschreibung der Sternbilder, die auf Ph.s Fahrt mit Unordnung reagieren. Im christl. MA finden sich v.a. zwei Linien der Ph.rezeption und -deutung. Zum einen ist, ganz in der Perspektive von Isidors euhemeristischer Rationalisierung ant. Göttergestalten, eine Tradition naturhistorischer Erklärung des Mythos als Verkleidung innerweltlicher Ereignisse zu beobachten. Zum anderen finden sich Allegorisierungen im Sinne der typologisch analogistischen Anverwandlung ant. Mythen durch das christl. MA.

Beide Zugriffsweisen auf den Ph.mythos kommen exemplarisch im *Ovide moralisé* zum Ausdruck. Die naturhistorische Deutung, also die historische Unterlegung und Salvierung des sonst trügerischen Literal-sinns der *fabula*, fungiert als »exposition«; die allegorische Deutung fördert sodann die *doctrina* des von der *fabula* zur *historia* erhobenen Mythos Tage. In der naturhistorischen Exposition wird Ph. euhemeristisch als äthiopischer König gelesen, der das Land während einer Hitzekatastrophe regierte: »Die Geschichten, die diese Verbrennung erwähnen, sagen, eine so große Hitze habe in Äthiopien geherrscht, daß die Felder verbrannt seien und das Wasser versiegt sei, Tiere und Menschen vor Hitze gestorben. Phaëton war damals König« (»Les histoires qui mencion/Font de cele combustion/Diënt qu'en Ethiopie avint/Si grant arsure, qu'il convint/Prez ardoir et iaues tarir./Bestes et gens de chaut morir./Pheton estoit de celui temps [...] Roi«, 2,633–642). Die allegorische Deutung des Ph. setzt die Kategorie des Hochmuts (»orgueil«, 2,3) ins Zentrum. Dieser taucht als erstes Prädikat des Ph. im *Ovide moralisé* auf und bestimmt unter siebenfacher Nennung in 22 Versen auch die doktrinale Negativierung des Ph. als Allegorie der *superbia* (Hochmut) und als ausdrückliche *figura* des Lucifer (2,709).

Neben dieser ersten, moralisch-tropologischen Allegorese, die den Einzelnen exemplarisch vor der Todsünde der *superbia* bewahren möchte, findet sich eine weitere Auslegung des Mythos, die nach dem Schema des mehrfachen Schriftsinns recht eigentlich den *sensus allegoricus* bezeichnet. Unter Aufbietung einschlägig lichtmetaphysischer Grundkonzepte wird der Sonnenwagen als Konkretisation des *divinum lumen* (göttlichen Lichts) mit seinen Implikaten bestimmt, denn der alles erhellende Sonnenwagen werde von »Weis-

heit und Lehre, Glaube und Ordnung« gelenkt (»C'est cil qui gouverne le char/Du soleil, qui tout enlumine./C'est la science et la douctine./C'est la creance, c'est la regle«, 2,770–774). Die vier geflügelten Zugpferde erscheinen in diesem Licht als die vier Evangelisten (2,778–781); der Wagenlenker ist der Papst. Ph. avanciert so zur Allegorie habgieriger und weltlich-hochmütiger Päpste in einer als dekadent wahrgenommenen Gegenwart, in der sich Kirchenfürsten mühen, »den Wagen unrechtmäßig an sich reißen, um die heilige Kirche aus weltlicher Herrschaft und zur persönlichen Befriedigung lenken« (»Ains chascuns paine et s'esforce./[...] Dou char ousurper et sesir./Et de sainte yglise guier/Pour desir de seignorer/Au monde, et pour soi deliter«, 2,814–819).

In dieser Manier fungiert Ph. auch in Dantes *La Divina Commedia* als Figuration eines verderbten Papsttums, und zwar an prominenter Stelle. Nach einem Bedeutsamkeit suggerierenden Musenanruf erscheint in Purg. 29 der Wagen der Kirche in einer periphrastisch sublimierten Prozession. Dieser Wagen wird von einem Greifen als Christusallegorie gezogen; auf ihm thront Beatrice als namensrealistische *figura* Christi. Der solchermaßen ausgestaffte Wagen repräsentiert ganz im Sinne von Dantes »Poetik der Erlösung« [4] eine durch Dantes prophetische *poesia* erneuerte Kirche. Demonstrativ wird er gegen den korruptierten Glanz des Sonnenwagens und dessen gerechten Absturz gesetzt: »[...] der Sonnenwagen selbst erschiene ärmlich, der selbe, der entgleiste und verbrannte, weil das Gebet der frommen Mutter Erde/Gerechtigkeit in Jovis Ratschluss fand« (»ma quel del Sol saria pover con ello;/quel del Sol che, sviando, fu combusto/per l'orazion del la terra devota,/quando fu Giove arcanamente giusto«, Purg. 29,117–120). Sein polemisches Bedeutungspotential gewinnt dieser Pausus aus Dantes Epistel 11 an die ital. Kardinäle, wo die Mißleitung der Kirche durch die Kurie unter Verwendung des Ph.bildes anprangert: »Ihr wahrlich, die ihr wie die Pfeiler der Kirche seid, habt vergessen, den Wagen der Braut des Kreuzes den vorgezeichneten Weg zu führen, seid Weg abgekommen, nicht anders als der unfähige Wagenlenker Phaëton« (»Vos equidem, ecclesiae militantis veluti primi praepositi pili, per manifestam orbitam Crucifixi currum Sponsae regere negligentes, non aliter quam falsus auriga Phaëthon exorbitastis ...«, Ep. 11, § 4,268).

Eine von der Textanlage her Dantes visionärem Heilsepos ähnliche, von der Perspektivierung des Mythos indes anders gerichtete Verwendung des Ph.mythos liefert G. Chaucers *House of Fame* (ca. 1380). Chaucer bleibt wesentlich enger am *sensus litteralis* der ovidischen Fabel und funktionalisiert den Mythos nicht mehr im Sinne der Allegorese, sondern als innerweltliches Exempel. Ph. ist nichts anderes als ein

Beispiel für verblendete Selbstüberschätzung; damit bezeichnet Chaucers Ph.aktualisierung im Rekurs auf das noch ma. Textmodell der Traumvision systematisch die Schwelle Frühen Nz. Dieser Schwellencharakter erklärt sich u. a. aus Chaucers Orientierung Boethius. So verbleibt Chaucer mit der Negativierung des Ph. trotz seiner entallegorisierten und nzl. anmutenden Exemplarik im Bezugssystem ma. Wertsysteme, in denen die *curiositas* weder ihre ant. noch ihre nzl. positive Bewertung erfährt.

B.2.2. Bildende Kunst

In einem frz. Augustinuscodex aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. findet sich eine Illumination zum *Gottesstaat*, auf der Sodom und Gomorra und der Ph.mythos als Beispiele für gotteslästerliche Hybris zusammengestellt werden (BNF ms.fr.18, fol.III, Paris). ʔApollon erscheint in der didaktischen Allegorie als Gottvater, der seinem Sohn in einer Didaskalie (lehrhaften Bildinschrift) rät, die Pferde nicht anzustacheln, die Zügel festzuhalten und dem rechten Weg zu folgen (»Equos non stimulare, habenas tenere et medium sequere«).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

In der Frühen Nz. findet sich der Ph.mythos programmatisch bei den zwei wohl prominentesten Begründern frühnl. Diskursivität. In F. Petrarca's *Canzoniere* tritt Ph. u. a. in der berühmten Metamorphosen-Canzone (23) auf, und G. Boccaccio widmet ihm ein Kapitel seiner intermedial wirkungsmächtigen *Genealogie deorum gentilium* (7,41). Beide Texte bezeichnen auf nachdrücklichste Weise einen Bruch mit der ma. Allegoresetradition. Boccaccio verbleibt auf einer philologisch-etymologisch grundierten naturphilosophischen Deutung des Mythos: »Ph.« liest er als griech. Begriff für lat. *incendium* (»Brand«, 7,41,5); Klymene für *humiditas* (»Feuchteit«, 7,41,6), und ausgehend von dieser Grundkonstellation bestimmt er unter Tilgung negativer Implikate Ph. als Symbol für einen dem Menschen innewohnenden Wunsch nach Aufstieg und allgemein für eine ursprüngliche Naturordnung. Der Unterschied zur Rationalisierung des Mythos liegt dabei nicht nur in einer massiven naturphilosophisch-plinianischen Überwölbung der Argumentation, sondern auch in dem demonstrativen Ausbleiben jeglicher transzendenter Besetzung der *fabula* zur *historia* aufgewerteten Ph.geschichte.

Im Falle Petrarca's bedeutet die ostentativ frühnl. Aktualisierung des Ph.mythos unter den Vorzeichen einer neuen, innerweltlichen Poetik die philologisch zusammenhängende Aktualisierung ovidischer Hypo-

texte (im Gegensatz zu der paradigmatisch-analogistischen Aneignung im MA) [2]. In diesem Sinne betont Petrarca die bereits in der Antike vorfindliche moralphilosophische Dimension des Mythos mit ihrer *virtus*-Problematik, und er nutzt abgesehen von dieser moralphilosophischen Komponente die Verflechtung der ovidischen *Metamorphosen* als formalästhetische Folie für seine eigene Textproduktion. Mit der *alta speranza* hochgespannter und dann abstürzender Liebeserwartung, für die die Ph.episode in Dienst genommen wird, prägt er ein für die Renaissancelyrik einschlägiges Redemotiv. Dessen Wirksamkeit zeigt sich in dem Einleitungsgedicht zu P. de Ronsards *Second Livre des Sonnets pour Hélène*. Während Petrarca Liebender sich in seiner Liebe mit dem maßlosen Aufstieg des Ph. vergleicht, sucht Ronsard nach Maßgaben der *imitatio*-Poetik den Bezugshorizont Petrarca kenntlich zu machen und gleichzeitig zu überbieten, indem er zwar erklärt, sich in Liebe selbst zu verbrennen, darin aber nicht dem durch seine Unfähigkeit zu Fall gekommenen Ph. nachtun will (»tolpatschiger Ph.«, »lourdaut Phaëton«).

Bezeichnend für eine in der Renaissance zunehmend vorangetriebene Desubstantialisierung ist die Tradition der akademischen Petrarcakommentare im 16. Jh. Kommentatoren wie B. Daniello, Fausto da Longiano, L. Dolce und L. Castelvetro nehmen die formalästhetische Komponente von Petrarca's Vertextung des Ph.mythos in den Blick und lassen die moralphilosophischen Implikate, die bei Petrarca durchaus eine Rolle spielen, zunehmend beiseite. Dies bedeutet freilich nicht, daß in der Renaissanceliteratur schlechthin eine Ausblendung moralphilosophischer Sinn-schichten des Ph.mythos zu beobachten wäre. Vielmehr bleibt diese Option in einem pluralisierenden Nebeneinander unterschiedlicher Sinnangebote bestehen, wie von aktuelleren Bestimmungen der Renaissance [3] als epistemisches Epochenmerkmal hervorgehoben wird. Auch hier ließe sich wiederum als einschlägig repräsentativ Ronsard nennen. Während er in seiner Liebeslyrik Ph. als Chiffre innerliterarischer *aemulatio* funktionalisiert, benutzt er ihn in *Bocage Royal (Seconde Partie, Discours à Monsieur de Chevemy)* als Figuration des Hochmuts, und zwar in innerweltlich-politischer Perspektive: Viele Ph.e hätten sich in Frankreich gezeigt, und ihr hochmütiger Flug habe die Hoffnungen des Landes betrogen (»Beaucoup de Phaëtons sont monstrez en France, / Dont le vol trop hautain fraudé l'esperance«, vv. 129f.).

Im 17. Jh. gewinnt P. Calderón de la Barca dem Ph.stoff eine Bedeutungsebene ab, indem ihn in dem 1661 span. Königshof uraufgeführten Drama *El hijo del Sol, Faëton* als Figur inszeniert, die an ihrer Leidenschaft zugrunde geht. Calderón modelliert den Mythos hin zu einer Demaskierung psy-

chologischen Mechanismen. In diesem Kontext ist nicht mehr der Hochmut, der die innere Mitte des Mythos ausmacht. Vielmehr erscheint Ph. als tragischer Held, der die Fahrt mit dem Sonnenwagen in heldenhaftem Glanz (»splendor heroico«) unternimmt und vom Himmel aus Zeuge wird, wie seine Geliebte Tethys von seinem Rivalen Epaphos geraubt wird. Daraufhin steuert Ph. unter Inkaufnahme des eigenen Todes den Wagen zur Erde.

B.3.2. Bildende Kunst

Nachdrücklicher noch als in der Literatur entwickelt sich der Ph.mythos als Gegenstand der Bildenden Kunst zum Paradigma frühnl. Desubstantialisierung vorgängiger allegorischer Sinnbestimmungen. Beispielhaft für diese Tendenz stehen Ph.darstellungen führender Künstler des 16. Jh. Die von Ovid vorgegebene starke Dynamisierung der Fabel und auch die Ausblendung moralphilosophischer und allegorischer Implikate des Mythos in Boccaccios *Genealogie* mögen nicht unmaßgeblich dazu beigetragen haben, daß gerade der Ph.mythos zu einem Exerzierfeld insbes. manieristischer Virtuosität avanciert. Von G. Romanos Deckenfresko im Mantuaner Palazzo del Tè (ca. 1527), der ersten Ph.darstellung in Untersicht, über Tintoretto's Ph.gemälde (1541, Modena, Galleria Estense) bis hin zu H. Goltzius' weit verbreitetem Kupferstich (*Phaëton*, 1588, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen) nach dem Gemälde von C. van Haarlem dient die Darstellung des Ph. zur Zurschaustellung einer in ihrer Kunsthaftigkeit selbstbezüglichen Dynamisierung des Bildraumes; dabei ergibt sich ein spezifischer ästhetischer Reiz noch daraus, daß die Bewegungsrichtung im Bild dem klassischen Bildtypus der Apotheose diametral entgegengesetzt ist. Nicht von ungefähr ist der bewegte Fall des Ph. (nicht etwa andere Momente des Mythos) Gegenstand der Darstellungen.

Konvergenzpunkt dieser manieristischen Inszenierungstradition ist Goltzius' Kabinettstück, in dem sich an-anatomische Überformung von Muskelpartien, verblüffende Rückansicht, amimetische Weltenlandschaft, unauflösbare Spannung zwischen monumentalisiertem Körper und minimalisierten Pferdeleibern und starke Beschleunigung der taumelnden Abwärtsbewegung verbinden und in der Hypertrophie der Kunstmittel die moralphilosophischen Implikate der das Tondobild einrahmenden Didaskalie überlagern. Mehr noch: Goltzius' Darstellung ist in eine Serie von vier Himmelsstürzern (Ikaros, Tantalos, Ixion) eingebunden; somit ist die spezifische Darstellung des Ph. nicht inhaltlich motiviert, sondern folgt ostentativ allein dem ästhetischen Prinzip der *variatio* des immer gleichen Motivs (vgl. Daidalos und Ikaros, Abb. 2).



Abb. 1: Nicolas Poussin, Helios und Phaëthon mit Saturn und den vier Jahreszeiten, Öl auf Leinwand, ca. 1629/30. Berlin, Gemäldegalerie.

Eingeholt wird diese Desubstantialisierung etwa durch die Rhetorisierung in P. P. Rubens' Ph.darstellung (*Phaëton*, 1605, Washington, National Gallery of Art): Das barock dynamisierte Gemälde rückt Ph. wieder in seinen narrativen Kontext und in eine hierarchische Kosmologie ein, die ihre sozialgeschichtliche Entsprechung in der gegenreformatorischen Ordnungsrestitution findet. Nur wenige Jahre später konterkariert N. Poussin für den frz. Klassizismus den manieristischen und den barocken Dynamismus und inszeniert 1630 Ph. nicht im Fall, sondern in einem Moment inkontaminierter Ruhe und Erhabenheit (vgl. Abb. 1). Hier wird Ph. nicht wie bei Rubens für seinen Hochmut durch eine allmächtige göttliche Ordnung bestraft; vielmehr wird die dynamische Ereignishaftigkeit auf Kosten des Effekts durch eine Ästhetik überzeitlicher Harmonie ersetzt.

B.3.3. Musik und Tanz

Ein Beispiel barocker Prachtentfaltung im Kontext des absolutistischen Huldigungstheaters ist J.B. Lullys Oper *Phaëton* (Libretto: Ph. Quinault; UA Versailles, 6.1.1683; öffentliche Premiere am 27.4.1683, Paris, Oper). Im letzten Vers der Musiktragödie wird der Ph.mythos als »exemple« eines fehlgeleiteten Wagemuts (»témérité malheureuse«) ausgewiesen. Der moralphilosophische Gehalt dieser Aussage wird freilich durch die Anlage des Stücks aufgehoben, das grundsätzlich Unterhaltung und nicht Belehrung anstrebt. Von der ersten Bühnenanweisung dominieren

Tanz, Gesang und Unterhaltung (»danser«, »chanter«, »divertissement«) die Ausrichtung der Oper. Lully und Quinault privilegieren im Kontext höfischer Prachtentfaltung die formale Gemachtheit des raffinierten Bühnenkunstwerks auf Kosten einer moralischen Wirkung der tragischen Handlung. Bezeichnend für die amimetische und substanzarme Ästhetik des Stücks sind neben einer Ausweitung des Personals auch zahlreiche Ortswechsel, welche das Prinzip unterhaltsamer Abwechslung über die Gattungszwänge einer mimetisch-kathartischen Tragödie stellen. Himmelfahrt und Absturz des Ph. machen Lullys Oper in der Folge zu einer bes. effekträchtigen Vorlage für die Möglichkeiten barocker Bühnenmaschinerie.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

F. Hölderlin übersetzt 1795 aus Ovids Ph.version das Zwiegespräch zwischen Vater und Sohn in Reimform, wobei er sprachmateriell eine spezifisch romantische Remodellierung des Mythos vornimmt (*Aus Ovids Phaëton*). So entspringt in seiner Variante jeder Wunsch des ungestümen Ph. dessen Herzen als einer positiven und der Vernunft entgegengesetzten Instanz. Die Begriffe des Herzens und des Herzenswunsches finden sich, ganz anders als in der ovidischen Vorlage, in nahezu jeder Oktave; Idealität und Realität werden gegeneinander ausgespielt. Ph. verkörpert das ungestüme Verlangen des jugendlichen Herzens, während sein Vater Phoebus als Gott eine Allwissenheit der

Vernunft repräsentiert (»Die du begehrt, und was dein Herz gebeut./Mein Phaëthon! Es führt vielleicht zum Grabe/[...] Noch ist es Zeit dein thöricht Herz zu stillen!«, vv. 31–85), ohne dabei selbst herzlos sein (»Oh sieh mein Sohn in deines Vaters Herz!«, v. 92).

Knapp dreißig Jahre später, 1823, findet der Ph.mythos bei J. W. von Goethe eine Aneignung, die eine Rekonstruktion aus den ältesten zugänglichen Quellen darstellt und die »stille Größe« des Mythos gegen romantisches Pathos in Anschlag bringt (»[...] müssen wir auslöschen was in späterer Zeit in dieser einfach großen Fabel angeheftet worden, durchaus vergessen wie Ovid und Nonnos sich verirren [...]«, *Phaëthon, Tragödie des Euripides. Versuch einer Wiederherstellung aus Bruchstücken* [6.80–98]). Hier verbindet Goethe Euripidesfragmente, und Ph. stellt sich – nicht zuletzt wegen seiner göttlichen Abstammung – als erfüllt vom »ewig innern Flammenwurf des Herzens [...] der zum Allerhöchsten treibt« dar [6.82]. Einzig die Mutter Klymene kennt Ph.s wirkliche Abstammung, und damit eröffnet sich der dramatische Konflikt zum Zeitpunkt der geplanten Hochzeit mit einer Nympe. Die Hochzeitsvorbereitungen des nichts-



Abb. 2: Gustave Moreau, Phaëton, Aquarell (Entwurf für ein Deckengemälde), 1878. Paris, Musée d'Orsay.

ahnenden Merops einerseits und der kühne, heimliche Aufbruch des Ph., der die Wahrheit erfahren will, andererseits grundieren, Goethe, die Dialektik des euripideischen Stückes. In der Tragödie entfaltet sich die Gegenstrebigkeit von sublimem Aufstieg und katastrophalem Absturz als innerseelischer Konflikt zwischen göttlicher und menschlicher Macht, von Goethe im Kommentar zu seinem Ph. als »unselige Abirrung« [6.97] der menschlichen Seele bezeichnet.

Im selben Jahr 1823 bedient sich auch F. W. Waiblinger in einem Briefroman des Ph.stoffs, um innerseelische Unruhe zur Darstellung zu bringen. Sein Held Ph. ist aus Waiblingers Tagebuchnotizen über Hölderlin und dessen Schicksal konstruiert (»Nur einen Wahnsinnigen möchte ich schildern – ich kann nicht leben, wenn ich keinen Wahnsinnigen schildere [...]. Hölderlins Geschichte benützt ich am Ende«). Wie der Ph. des Mythos ist auch die Romanfigur Ph. auf Irrwege geraten. Er ist ein die Antike verehrender Bildhauer, der zu Anfang von emphatischem Streben nach Perfektion besessen ist und sich im Verlauf der Geschichte in eine idealisierte Kunstwelt versteigt – er kann außerhalb seiner Griechenwelt nicht leben –, was schließlich vom höchsten Glück zum abrupten Absturz in Wahnsinn und Tod führt. Der Text endet mit einem Erzählerkommentar, der die Verirrung des wahnsinnigen Ph. in eine klassizistische Reflexion über die Genieästhetik überführt: »Wird der verwegen aus den Schranken getretene, sich mit Gott zu messen erkühnende, in seinem Riesenschmerz in und durch sich selbst zermalmte Geist anderswo Licht, Maß und Wahrheit finden und wie? Reizt ihn nicht, den höchsten Geist!« [8.266]. So wird die Ph.gestalt im Kontext der dt. Klassik und einer selbstkritischen Romantik erneut zur zeichenhaften Figuration einer problematischen Seinsweise.

Verfallsstufen einer solchen zeichenhaften Deutung des Mythos finden sich im Bereich psychologischer Hermeneutik. So liest man z.B. in plakativer Archetypik, der Ph.mythos illustriert den Übermut der Jugend, den Konflikt zwischen Eltern und Kindern und die Suche nach Identität [5].

B.4.2. Bildende Kunst

Im 20. Jh. setzen insbes. die wichtigsten Vertreter des frz. Symbolismus den Ph.mythos mehrfach male- risch in Szene: Als eine der irdischen Wirklichkeit entrückte Figur liefert Ph. einen auf Form- wie Gehalt- ebene der symbolistischen Traumästhetik affinen Gegenstand. Die Gemälde von G. Moreau (vgl. Abb. 2) und O. Redon (*Phaëton*, 1900, New York, Privatbesitz) stellen einen nachhaltig unwirklichen Ph. dar. Das Geschehen wird dabei, ganz wie im Mythos konstitutiv angelegt, durch Entgrenzung, Leidenschaft



Abb. 3: Georges Braque, Phaëton (Char 1), Farblithographie, 1945.

und Untergang bestimmt. Mythisierte Unwirklichkeit und thematische Grundkonstellationen kondensieren dabei im Licht als dem zentralen Träger von Bewegung und Bedeutung. So setzt etwa Moreaus Ph.aquarell einen androgynen Ph. im Sturz unter Aufbietung aller symbolistischen Möglichkeiten dramatischer Lichtführung ins phantasmagorische Bild. Der Ph.mythos wird zur Selbstabbildung einer subjektiven, amimetischen Traumästhetik.

Ins spielerisch Kleinteilige und auch pathosfrei Konsequenzlose überspielt schließlich G. Braque den Mythos in seiner *Phaëton*-Lithographie (vgl. Abb. 3). Im Duktus prähistorischer Form projiziert Braque die Figur des Ph. in eine vordiskursive Welt zurück und entkleidet den Mythos so seiner tradierten Semantik.

B.4.3. Musik

In der Tradition von C. de Saint-Saëns' symphonischem Gedicht *Phaëton* von 1873, in dem eine experimentelle Orchestrierung das Sujet der Metamorphose musikalisch umsetzt, komponiert B. Britten für das Aldeburgh Festival 1951 seine *Six Metamorphoses after Ovid for Oboe*. Neben fünf weiteren Stücken (*Pan, Niobe, Bacchus, Narcissus, Arethusa*) bedient sich Britten hier des Ph.mythos, um das Thema der Verwandlung musikalisch umzusetzen. Die Musik folgt dabei logisch der Semantik des Mythos. Ph. ist nach *Pan* das zweite Stück gewidmet, in dem sich ausgehend von einem charakteristischen Eröffnungsmotiv, zu dem die Musik im Sinne der Metamorphose nicht mehr

zurückkehrt, zahlreiche Variationen entwickeln. Das Fehlen jeglicher begleitenden Stimme hebt diese Klangentwicklung melodisch bes. klar hervor.

→ *Eos; Daidalos und Ikaros; Nymphen*

Forschungsliteratur

[1] H. BÖHME, Phaëton, Prometheus und die Grenzen des Fliegens, in: W. Dombrowsky (Hrsg.), *Wissenschaft, Literatur, Katastrophe*, 1995, 35–52 [2] M. FÖCKING, Petrarca's Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in Canzoniere Nr. XXIII, in: GRM 50, 2000, 271–297 [3] K.W. HEMPFER, Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische »Wende«, in: K.W. Hempfer (Hrsg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, 1993, 9–45 [4] A. KABLITZ, Poetik der Erlösung. Dantes *Commedia* als Verwandlung und Neubegründung mittelalterlicher Allegorese, in: G. Most (Hrsg.), *Commentaries/Kommentare*, 1999, 354–379 [5] R. LENARDON/M. MORFORD, *A Companion to Classical Mythology*, 1997.

Zitierte Quellen

[6] J.W. VON GOETHE, »Phaëthon«, *Tragödie des Euripides. Versuch einer Wiederherstellung aus Bruchstücken*, in: S. Seidel (Hrsg.), *Goethe, Berliner Ausg.*, Bd. 11: *Schriften zur Literatur II*, 1984, 80–98 [7] Lukian, *Phaëthon* [1788], in: Lukian *Samosata. Lügengeschichten und Dialoge* dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen C.M. Wieland, 1985 [8] F.W. WAIBLINGER, *Phaëton. Zwey Theile* [1823], Reprint 1979.

David Nelting (Bochum)
Isabel von Ehrlich (München)

Phaidra

(Φαίδρα, lat. Phaedra)

A. Mythos

Ph. ist die Tochter des Königs Minos von Kreta und der Pasiphaë (Apollod. 3,1,2). Die Etymologie ihres Namens (*phaidrá*, »die Glänzende«) benennt ihre Abkunft von der Sonne, denn ihr Großvater mütterlicherseits ist der Sonnengott Helios. Theseus heiratet sie, nachdem er ihre Schwester Ariadne bei seiner Rückkehr von Kreta, wo er den Minotaurus tötete und mit Ariadnes Hilfe wieder aus dem Labyrinth hinausfand, auf Naxos zurückgelassen hatte. Ph. hat mit Theseus die beiden Söhne Akamas und Demophon (Apollod. epit. 1,18; Diod. 4,62,1). Von einem Fluch der Aphrodite geschlagen, verliebt sich Ph. in ihren Stiefsohn Hippolytos (= H.), der der Verbindung von Theseus mit einer der kriegerischen Amazonen stammt. Der keusche H. lebt nur für die Jagd; schon sein Name (»der Pferdölser«) verweist etymologisch auf die Reiterei. Er verehrt ausschließlich die Göttin Artemis, worauf Aphrodite eifersüchtig ist. Als er die Avancen seiner Stiefmutter entrüstet ablehnt, verkehrt Ph. den eigentlichen Sachverhalt in sein Gegenteil und verleumdet H., indem sie ihn Theseus gegenüber der versuchten Vergewaltigung bezichtigt. Der Vater verflucht darauf seinen Sohn und bittet Poseidon, bei dem er drei Wünsche frei hat, um eine angemessene Strafe für den vermeintlichen Frevler. Der Meeressgott läßt ein Stier und Drachen zusammengesetztes Ungeheuer aus dem Meer aufsteigen, vor dem die Pferde des H. scheuen, so daß sie den Wagenlenker zu Tode schleifen. Ph. gesteht ihre Lüge ein und geht durch Erhängen in den Freitod.

Als Mutter des H. wird meistens Antiope angegeben (Plut. Theseus 26; Sen. Phaedr. 927; Hyg. fab. 30), doch etwa Apollodor bietet dazu Melanippe oder Hippolyte als Alternativen (Apollod. epit. 1,16). Schauplatz des Mythos ist entweder Troizen (Eur. Hipp.; Paus. 1,22,2) oder Athen (Sen. Phaedr.); bei Ovid (Ov. met. 15,506) wird H. auf dem Weg von Athen nach Troizen von dem Meerungeheuer überrascht. Diodorus Siculus (Diod. 4,62) schreibt den Unfall der Unachtsamkeit des H. zu, der wegen der Anklage Ph.s verwirrt gewesen sei, und spart in rationalistischer Absicht jeden Hinweis auf göttliche Einwirkung aus. Bei Euripides (Eur. Hipp. 856–888) beschuldigt Ph. den H. erst nach ihrem Tod durch ein Täfelchen in ihrer Hand, während bei Seneca Ph. den durch sein zurückgelassenes Schwert metonymisch präsenten H.

im Dialog mit Theseus in Umschreibungen anklagt, ohne jedoch den Namen des Stiefsohnes auszusprechen (Sen. Phaedr. 896f.). Nach Vergil (Verg. Aen. 7,761–780) und Ovid (Ov. met. 15,497–546) wird H. durch die Liebe der Artemis und die Heilkunst des Askulap wieder zum Leben erweckt und verbringt sein Leben im Hain der Nympe Egeria unter dem Namen Virbius als einer der kleineren Götter. Mit Aricia hat er dann einen Sohn, der ebenfalls Virbius heißt.

Auffällig ist die Parallele zwischen den Rossebändigern H. und Bellerophon (Hom. Il. 6,155–205), welcher durch Anteia (oder Stheneboia bei Apollod. 2,3,1) Unrecht beschuldigt und darauf von Proitos zum Kampf gegen die Chimaira geschickt wurde. Am Südhang der Akropolis Athen gab es ein Grab des H. (Paus. 1,22,1), ferner wurde er in einem ihm geweihten Heiligtum zu Troizen als Gott verehrt; Bräute opferten ihm ihr Haar (Paus. 2,32,1–4). Beide Heiligtümer umschlossen auch einen Aphroditetempel. Burkert erklärt die Einwirkung gleich zweier Olympischer Götter bei der Tötung des H. durch das indoeurop. Pferdeopfer für Poseidon, das für die Vermehrung des Viehs sorgen sollte, und führt Aphrodite bzw. deren Stellvertreterin Ph. auf die babylonische Göttin Ishtar zurück, die auf spätbronzezeitlichen Votivgaben (Saumzeugplättchen) abgebildet ist [4. 114–118].

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Im Zentrum des Ph.mythos steht die anthropologische Reflexion über Leidenschaft, insbes. das weibliche Begehren. Die Tatsache, daß dessen Legitimität und Ausdrucksmöglichkeiten in allen europ. Gesellschaften vor dem 20. Jh. sehr viel stärkeren Restriktionen als das männliche unterworfen waren, wird künstlerisch ausgenutzt; die häufig indirekte Darstellung der Überschreitung dieser Beschränkungen ist ein reizvolles Problem voller ästhetischer Herausforderungen. Dies erklärt auch, daß in der Rezeptionsgeschichte des Mythos die Form des Dramas, bzw. eine aus dem Drama abgeleitete Perspektivik dominiert. Während im *Hippolytos* des Euripides noch Götter maßgeblich den Konflikt der Figuren beeinflussen, zeichnet sich bereits in der röm. Rezeptionsgeschichte eine immer stärkere Verinnerlichung nicht nur der

Leidenschaft ab, sondern auch des Konflikts zwischen dieser Leidenschaft und den gesellschaftlichen Normen. Im Hintergrund steht eine weitere Dimension des Mythos: der dynastisch-politische Konflikt zwischen dem illegitimen H. und den legitimen Erben des Theseus aus der Ehe mit Ph.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur

Zum ersten Mal wird Ph. bei Homer (Hom. Od. 12,231) namentlich unter den Frauen der Unterwelt erwähnt, auf deren Schatten Odysseus trifft. Als Liebende tritt dort nur ihre Schwester Ariadne in Erscheinung. Euripides gestaltet die Geschichte der unglücklichen Liebe der Ph. zu H. und damit das Potipharmotiv der falschen Beschuldigung eines keuschen Jünglings durch eine reifere Frau, die ihm nachstellt (vgl. Gen. 39), in zwei Tragödien, von denen nur die zweite erhalten ist (428 v. Chr.). Er etabliert damit den Mythos als dramatischen Stoff, was sich für die Rezeptionsgeschichte prägend erweisen wird. Von der ersten Fassung mit dem Titel *Hippolytos kalyptómenos* (»Der verhüllte Hippolytos«) sind nur wenige Fragmente erhalten. In ihnen wirbt Ph. als Verkörperung des Eros vermutlich noch selbst um H. und wird nicht durch einen Götterprolog entlastet ([7. 548]; aber [21. 16–24]), während der Amme noch eine bescheidenere Rolle zukommt. Bei Aristophanes (Aristoph. Ran. 849f.; 405 v. Chr.) tadelt Aischylos Euripides für seine Darstellung der inzestuösen Liebe der Ph.; wahrscheinlich ist damit die erste Fassung des Stückes gemeint. Auch die *Phaidra* des Sophokles ist verlorengegangen. Für die Rezeptionsgeschichte entscheidend ist allerdings *Hippolytos stephanias* (bzw. *stephanéphoros*; »Der bekranzte Hippolytos«), die zweite, vollständig erhaltene H.tragödie des Euripides. Darin erlebt Ph. ihre Leidenschaft als einen gegen ihren Willen von den Göttern verhängten Wahnsinn (Eur. Hipp. 242); die Rivalität zwischen Aphrodite und Artemis wird im Prolog von der Liebesgöttin als Ursache des Konflikts angesprochen. Die Amme übernimmt dann die Aufgabe, H. die Liebe ihrer Herrin zu gestehen, worauf der Umworbene seinem Haß auf die Frauen Ausdruck verleiht. Ph. erhängt sich aus Scham und bezichtigt H. nur durch ein Schrifttäfelchen an ihrer Hand, um ihn besonnenes Verhalten zu lehren. Der zweite Teil der Tragödie wird demnach völlig durch den Konflikt zwischen H. und dem zurückgekehrten Theseus bestimmt, der von Poseidon die Tötung seines Sohnes erbittet und diesen verbannt, ohne vorher die Richtigkeit des Vorwurfs zu überprüfen. Nach seinem Wagenunfall klagt der sterbende H. Zeus an, der seine Frömmigkeit nicht honoriert habe, verzeiht aber seinem Vater. Am Ende bestätigt

Artemis als Dea *machina* die Beteiligung der Götter am menschlichen Verschulden, so daß Euripides sowohl das Wirken der Götter kritisiert als auch die grundsätzliche Fehlbarkeit des Menschen betont, die sich in allen Hauptfiguren des Stückes und der ihnen fehlenden Besonnenheit (*sōphrosýnē*) zeigt.

Sieht man bei Ovid von beiläufigen Anspielungen auf den Ph.mythos ab (so gilt Ph.s Liebe H. in *Ars amatoria* als Beleg dafür, daß eine gewisse Ungepflegtheit Männer attraktiver mache, Ov. ars 1,511), so gestaltet Ovid den Ph.mythos dreimal spielerisch von einem jeweils unterschiedlichen Erzählerstandpunkt aus: In *Metamorphosen* (Ov. met. 15,497–546) erzählt H. seine Geschichte der Nympe Egeria, der Witwe des Numa, um sie über ihr Unglück mit seinem eigenen hinwegzutrusten, was ihm nicht gelingt. Nach einer knappen moralischen Verurteilung von Ph.s Handeln, das ganz in den Hintergrund tritt, stellt er die wilde Fahrt und die Zerstückelung seines Körpers detaillierter als der Bote bei Euripides dar, um bei seiner Zuhörerinnen Pathoseffekte zu erzielen und das Wunder der Verwandlung durch die heilenden Götter zu betonen; der Pferdlenker verliert seinen griech., an die Pferde erinnernden Namen, wird nach Italien in den heiligen Hain der Diana bei Aricia versetzt und als Virbius (laut der Etymologie von Serv. Aen. 7,761 »bis viermal ein Mann«) in das röm. Pantheon eingemeindet. Dagegen dominiert in Ph.s Liebesbrief an H. (Ov. epist. 4) die Analyse der Leidenschaft weiblicher Perspektive: Erst in der Distanz der Schrift kann Ph. nach drei vergeblichen Ansätzen zu einem mündlichen Geständnis ihre Scham überwinden und sich hier im Banne Amors wie schon bei Euripides, später dann bei Seneca und Racine in die – auch metaphorisch zu verstehende – Rolle der Jägerin versetzen, um H. wenigstens in der Imagination nahe zu sein. Zahlreiche myth. Beispiele werden zur Rechtfertigung der eigenen Liebe zitiert. Mit ihrem starken Adressatenbezug und ihrem Hang zur Selbstaussprache inszeniert die Form des elegischen Briefes die Unerreichbarkeit des Begehrten. Der unpersönliche Erzähler der *Fasti* (Ov. fast. 6,737–62) fügt den H.mythos unter dem 21. Juni in seinen Festkalender ein, um durch die Errettung des H. Asklepios als Gott der Heilkunst zu huldigen. Daher wird die leibliche Wiederherstellung des H. betont, der zu Virbius am See von Aricia wird, während die Liebe Ph.s beiläufig als bekannt vorausgesetzt wird.

Der Ovid beeinflusste Seneca verzichtet in seiner Tragödie *Phaedra* ganz auf das Auftreten der Götter, welche die Amme sogar ausdrücklich als Fiktionen denunziert (Sen. Phaedr. 195f.), um Ph.s Konflikt in ihr Inneres zu verlegen (Sen. Phaedr. 164: »animusque culpa plenus« und voller Schuldbewußtsein). So hält Ph. vor ihrem Liebesgeständnis H. Zwiesprache

mit sich selbst. Die Rede ist zunächst ■ ihren *animus* gerichtet (Sen. Phaedr. 592–600). Der Verlust der Selbstkontrolle (Sen. Phaedr. 699: »sed mei non sum potens«/»aber ich habe mich nicht in der Gewalt«) deutet auf die Kraft einer widernatürlichen Leidenschaft hin, welche mehrfach mit den aus dem Theseus-Mythos stammenden Metaphern des Ungeheuers ■ und des Labyrinths in Verbindung gebracht wird. Im Gegensatz zu Euripides kommt es also nicht so sehr auf die soziale Schande der Heldin an, sondern auf das schuldhaft Bewußtsein ihres Begehrens, das dadurch entsteht, daß ihre Vernunft nicht mehr in der Lage ist, die sich zur Raserei steigernde Leidenschaft einzudämmen; dies widerspricht insbes. dem von Seneca auch in seinen philosophischen Schriften vertretenen stoischen Ideal der Unerschütterlichkeit. Da Ph. durch die Leidenschaft ihre Freiheit eingebüßt hat, sieht sie sich als Sklavin des H. und bietet ihm nach dem vermeintlichen Tod des Theseus die Herrschaft über Athen an, während H. ein Leben ohne Fehl (»innoctus«, Sen. Phaedr. 502) gemäß der Natur und epikureischen Grundsätzen fern von städtisch-höfischer Verderbtheit anstrebt, dann aber erkennen muß, daß er schuldig (»nocens«, Sen. Phaedr. 693) geworden ist, indem er seiner Stiefmutter gefallen hat. Die naturgegebene kosmologische Ordnung kontrastiert also, wie der Chor darlegt (Sen. Phaedr. 977–985), mit der Unordnung der von der Glücksgöttin Fortuna verwirrten menschlichen Verhältnisse. Ph. opfert sich ■ Ende des Stückes mit dem Schwert des H. dessen Manen, das als Erkennungszeichen die Wachstafeln des Euripides ersetzt hatte und auf die selbsterstörerische Natur ihres Begehrens hinweist.

Theseus versucht in der grausigen Schlußszene vergeblich, den Körper seines Sohnes aus den sterblichen Überresten wieder zusammenzufügen, nachdem ■ – anders als bei Euripides – keine direkte dramatische Konfrontation zwischen Vater und Sohn zu dessen Lebzeiten gegeben hatte. Damit tritt Theseus ■ die Stelle des Asklepios bei Ovid, freilich ohne eine Wiederbelebung des Toten zu erreichen, weil die Götter in ihrer Bosheit solche Bitten der Menschen nicht erhören (Sen. Phaedr. 1242); Ovids Huldigung an die Götter wird durch Kritik an ihnen ersetzt. Seneca ■ hat Ph. zur Hauptperson gemacht; anders als in der Tragödie des Euripides löst sie am Schluß den Konflikt auf, indem sie Theseus ihre Schuld gesteht. Nach [17.7] ist der Dramatiker Seneca insofern modern, als der Mythos bei ihm die Inszenierung eines durch Verinnerlichung des Konfliktes charakterisierten Psychodramas ermöglicht und in der rhetorischen Konstruktion der Figuren unbewußte Regungen sichtbar gemacht werden. Diese von Seneca vorangetriebene Tendenz zur Psychologisierung des Ph.mythos wird sich auf dessen nzl. Rezeption selbst dort

entscheidend auswirken, wo wie bei Racine explizit eher auf Euripides Bezug genommen wird.

B.2.2. Bildende Kunst

Es gibt keine erhaltenen und eindeutig zuordenbaren Bildquellen für den Mythos vor dem 4. Jh. v. Chr., was vermuten läßt, daß die Bildrezeption maßgeblich durch die Tragiker beeinflusst wurde; die meisten auf uns gekommenen Darstellungen stammen allerdings aus der Spätantike. Während in der literarischen Rezeptionsgeschichte das Interesse ■ Ph. größer als das an H. ist, dominieren in der ant. Kunst v.a. auf den röm. Sarkophagen ab dem 2. Jh. n. Chr. (der wichtigsten Bildquelle für diesen Mythos) die Darstellungen von H. als Jäger, wahrscheinlich weil die Jagd die *virtus* des Mannes besonders anschaulich macht. Prokopios von Gaza (um 500 n. Chr.) beschreibt in seiner Ekphrasis H. bei der Jagd sowie die gramgebeugte, sitzende Ph. mit ihrer Bedienten und benennt damit – unabhängig davon, ob er einen wirklichen oder nur vorgestellten Bildzyklus beschreibt – die beiden am weitesten verbreiteten Bildtypen dieses Mythos. Der Sarkophag ■ Agrigent (2. Jh. n. Chr.) zeigt die liebeskranke Ph. mit leicht nach hinten geworfenem Kopf im Kreise ihrer Dienerinnen, während der dem Betrachter abgewandte Theseus ihren Sitz berührt. Im Kontrast zu diesem statischen Relief schmückt die andere Seite des Sarkophags, wo H. auf die Jagd reitet, eine Bewegungsdarstellung.

Ein anderer Bildtyp widmet sich der Enthüllungsszene, die meist nach Euripides und nicht nach Seneca gestaltet ist, d. h. die Amme befindet sich als Vermittlerin in der Mitte zwischen H. auf der Linken und Ph. auf der Rechten, ■ daß Ph. und H. nicht direkt miteinander in Kontakt kommen [5.84f.]. Die direkte Konfrontation von H. und Ph. ist aber auch belegt, z. B. auf einem Mosaik im Dionysos-Haus von Nea Paphos (2. Hälfte 3. Jh. n. Chr.): Der in heroischer Nacktheit dargestellte und mit einem Speer bewaffnete H. wird von einem Jagdhund begleitet, während die betrübte und verhüllte Ph. auf einem Thron sitzt und von Theseus mit einer Fackel bedroht wird. Den Tod des H. schließlich zeigt bereits ein apulischer Volutenkrater von 350–340 v. Chr.; der Wagenunfall ist das am frühesten belegte Motiv: Das obere Bildfeld teilen sich die verantwortlichen Götter Eros, Poseidon und Aphrodite, darunter fährt H. vierspännig. Der wehende Mantel bildet eine Aureole um seinen Kopf, während rechts ein Stier aus den Wellen auftaucht und auch eine Erynnie ihr Opfer erwartet.

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur

Die Rezeption des Ph.mythos in Spätantike und MA ist weitgehend durch Exemplifizierung, Historisierung und Allegorisierung bestimmt, d. h. der Mythos wird entweder im Exempel als tradiertes kulturelles Wissenselement aufgerufen, seiner übernatürlichen Elemente entkleidet oder sein Handlungsablauf wird auf der Ebene des Wortsinns als Vorlage für eine allegorische Auslegung breiter erzählt, damit eine bestimmte Moral entweder illustriert oder ausgehend von der Mythen-erzählung entwickelt werden kann. Die analogischen Entsprechungen sind dabei durchaus veränderlich, so daß der Arbeit ■ Mythos selbst bei der Moralisierung etwas Spielerisches anhaftet. So erscheint H. in Juvenals 10. Satire (ca. 100 n. Chr.) kurz neben Bellerophon als Opfer weiblicher Tücke (Iuv. 10,325). Diese Verkürzung der vielfältigen Bedeutsamkeit myth. Figuren auf ein semantisches Merkmal kennzeichnet die exemplarische Mythenverwendung ebenso wie die listenartige Aneinanderreihung ähnlicher Beispiele. Dagegen ist die Perspektive des Philostratos (Philostr. imag. 2,4; 3. Jh. n. Chr.) eher elegisch als moralisierend: Zwar beklagt ■ das Unrecht, das H. von beiden Eltern widerfuhr, beschreibt aber v.a. in ihrer dramatischen Bewegtheit die Szene, in welcher die Rösser des H. vor dem Meeresungeheuer scheuen, während die als Naturgottheiten personifizierten Elemente der Landschaft um den schönen Jüngling klagen, ■ daß das beschriebene Bild einerseits als eine Art Klagegesang (*thrēnos*) aufgefaßt werden kann, andererseits die visuellen Reize eines ■ einer Momentaufnahme erstarrten Bewegungsablaufes betont werden. Der byzantinische Chronist Johannes Malalas (6. Jh.) betreibt euhemeristische Mythen-Deutung, d. h. ■ behandelt die myth. Handlung als rein innerweltliches historisches Ereignis, das auf einer unglücklichen Verkettung ■ Mißverständnissen beruht. Er tilgt dabei nicht nur jedes Eingreifen der Götter, sondern tut sogar die Liebe der Ph. zu H. als bloßes Gerücht ab (*Chronographia* 4,24): H. stirbt bei einem Reitunfall, während die keusche Ph. ■ Gram über den Verlust ihres guten Rufes in den Freitod geht.

In einer dominant christl. Kultur werden die heidnischen Mythen zu Fiktionen, die als Bedeutungsträger fungibel sind; Allegorese und Exempel dienen dann als Strategien zum Erhalt von Sinnbeständen, die mit dem Christentum nicht oder nur schwer vereinbar sind. Anders als das auf eine punktuelle Analogie angelegte Exempel ist die allegorische Deutung bestrebt, für möglichst viele Elemente des Mythos Entsprechungen auf metaphorischer Ebene zu bieten. So gibt der *Ovide moralisé* (1316–1328) zunächst (15,1286–1452) eine relativ treue Adaptation der Rede des H.

aus Ovids *Metamorphosen* – allerdings wird Diana (Artemis) in der Bearbeitung als von H. verehrte »Dame« (15,1408) angesprochen –, woran später (15,6277–6385) eine Allegorese anschließt, die H. zum Märtyrer macht. Diese Auslegung beruht zunächst einmal auf der Assoziation von H. mit Sankt H., dem Soldaten, dessen Martyrium darin bestand, von Pferden gevierteilt zu werden, und dessen Legende nach J. Frazer in der Tat eine Christianisierung des H.mythos darstellt (*The Golden Bough* 1,1). Das Seeungeheuer wird nun als Teufel gedeutet, der aus dem Meer der Verdammnis auftaucht und die Pferde der Fleischlichkeit scheu macht, so daß sie H. durch die Berge der Hoffart schleifen. Christus erscheint dann als der Arzt, welcher den durch die Taufe wiedergeborenen Virbius aus der Hölle ■ befreien vermag.

In verschiedenen erzählenden Dichtungen des MA treten H. und Ph. als Exempelfiguren auf: F. Petrarca führt im *Triumphus Cupidinis* (vv.109–117) H. als Opfer seiner Keuschheit an, das dann durch Ph.s Tod gestühnt worden sei. In G. Chaucers *The Legend of Goode Women* (vv. 1970–1985) hilft Ph. zusammen mit ihrer Schwester Theseus dabei, den Minotauros ■ töten, indem sie Waffen im Labyrinth verstecken läßt. Beim Marqués de Santillana führt der keusche Jäger H. den Erzähler durch das von Dante (*La Divina Commedia*, Inf. 5) inspirierte *Inferno de ■ ■ ■*. In den *Genealogie deorum gentium* schiebt G. Boccaccio einigen Robben die Schuld an H.' Unfall zu (Bocc. Gen. 10,50), ■ daß auch bei ihm die im MA allgemein zu beobachtende Neigung deutlich wird, in euhemeristischer Tradition das heidnische Wunderbare nach Möglichkeit einzuschränken. Weiterhin ist ■ bemüht, die unterschiedlichen Versionen eines Mythos auseinanderzuhalten, und berichtet etwa, H. habe nach seiner Wiedererweckung von den Toten die attische Adlige Aricia geliebt, die er Diana nannte. Im Ph.kapitel (Bocc. Gen. 11,30) folgt Boccaccio zunächst Seneca und gibt an, Ph. habe sich mit H.' Schwert getötet, erwähnt anschließend aber auch die auf Euripides zurückgehende Ansicht des Servius, sie habe sich erhängt.

B.3.2. Bildende Kunst

Im MA ist das wichtigste Medium für die Mythen-darstellung die Buchmalerei; leider sind noch immer viele Bilderhandschriften ant. Texte und ihrer ■ Bearbeitungen nur unzureichend oder gar nicht erschlossen. Bei der Illustration von Ovids *Metamorphosen* scheint die Geschichte des H. keine prominente Rolle gespielt zu haben; dagegen finden sich in einigen ital. Manuskripten von Senecas Tragödien einschlägige Figureninitialen: Im Ms. Vat. lat. 1647 (Biblioteca Apostolica Vaticana) wird in einem über den linken Rand

des ganzen Frontispiz zu Senecas *Phaidra* ausgestreckten Buchstaben I oben der Selbstmord der Ph., unten der Tod des H. gezeigt [3.301]. Besonders das Motiv des ■ seinem Wagen geschleiften H. war beliebt, dabei handelt ■ sich stets um eine Art Planwagen, aus dem H. hinten mit gestreckten Armen herausfällt, was häufig in den Rahmen einer Jagdszene gestellt wird (z. B. Reg. lat. 1500, f. 34v, Biblioteca Apostolica Vaticana) [3.296]. Charakteristisch für die ma. Bilderzählung ist die Darstellung verschiedener Momente der myth. Handlung auf einer Miniatur, die von links nach rechts ■ lesen ist: So sieht man im Ms. Vat. lat. 7319, f. 53v [3.344] (Biblioteca Apostolica Vaticana; nordital. Pergamenthandschrift des beginnenden 15. Jh.) zunächst auf der linken Seite Ph.s Liebeswerben um H., der durch den Jagdfalken auf seiner Faust als junger adliger Jäger gekennzeichnet ist, dann in der Mitte H.' Wagenunfall ohne Ungeheuer, schließlich auf der rechten Seite Ph.s Suizid durch Erdolchen. Diese Simultandarstellung ist auch noch in der Buchillustration der Frühen Nz. verbreitet; ein Holzschnitt der *Metamorphosen*-Bearbeitung von Giovanni dei Bonsignori (1497) zeigt die Geständniszene, H.' Tod und Wiedererweckung. Alle ma. Darstellungen sind anachronistisch (etwa die erwähnte Werbungsszene gleicht Minneszenen ■■ höfischen Romanen) und haben keinen Bezug zur ant. Ikonographie des Mythos.

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur

Die von G. Boccaccio mitbegründete Tradition der ausführlichen mythogr. Handbücher erschließt seit der Renaissance die ant. Mythol. über Ovid hinaus für Dichter und Maler in einer bis dahin ungeahnten Fülle, ohne daß jedoch diese poetische Theologie grundsätzlich mit den überkommenen Modi der exemplarischen und allegorischen Lektüre gebrochen hätte. Juan Pérez de Moya referiert in seiner *Philosophia secreta de la gentilidad* (2,20; 1585) den H.mythos nach Seneca und Ovid, um H. als Verkörperung der Keuschheit und Tugend zu deuten: Seine sterblichen Anteile würden zwar durch die Meeresungeheuer der Leiden dieser Welt zerfetzt, könnten dann aber von dem Askulap der wahren Klugheit (»prudencia«) geheilt werden. An dieser moralisch orientierten Auslegung, die nicht ■ kohärent wie die tropologische Interpretation des *Ovide moralisé* ist, zeigt sich die relative Beliebigkeit allegorischer Bedeutungszuschreibung ebenso wie in einem der *Emblemas* (1579) von Hernando de Soto, das mit dem Bild des vom Wagen stürzenden H. den »Rat einer bösen Frau« illustriert. In der Dichtung der Renaissance ist der Ph.mythos auch ohne moralische Nutzenanwendung abrufbar. So identi-

fiziert sich in dem *ABC ■■ Motos* (2. Hälfte des 16. Jh.) von Luís de Camões das unglücklich verliebte männliche Ich in einer Aufzählung von Mythenfiguren knapp mit Ph., »die nur aus reiner Liebe starb«. Der manieristische Vergleich entfaltet seinen paradoxen Reiz gerade durch die Ausblendung der moralischen Dimension und die Gleichsetzung des unerwiderten männlichen Begehrens mit dem weiblichen Begehren Ph.s.

Die erste dramatische Bearbeitung des Ph.mythos in Frankreich, R. Garniers Tragödie *Hippolyte* (UA 1573), amplifiziert Senecas *Phaedra* rhetorisch, behält den Chor bei, prunkt mit einer Fülle mythol. Anspielungen und stellt die gesamte tragische Handlung unter die neostoische Idee eines alles bestimmenden Geschickes, welche der calvinistischen Prädestinationslehre nicht unähnlich ist, obwohl Garnier dem katholischen Glauben treu blieb [9.10]: Ph. und Theseus werden ■ den Verdammten, H. ■ den Erwählten gehören. Ein langer Einführungsmonolog des ■■ der Unterwelt aufgetauchten Schattens des Aigeus, der dem Vorbild des Thyestesmonologs (Theseus) in Senecas *Agamemnon* verpflichtet ist, ersetzt den unter christl. Vorzeichen nur als Fiktion deutbaren Götterprolog des Euripides und exponiert die Vorgeschichte (Tötung des Minotauros, Raub von Ariadne und Ph., Tod des Aigeus), die ständig weiteres Unheil fortzeugt; Ph. wird ihr Begehren mit dieser myth. Vorgeschichte rechtfertigen. Obwohl die Protagonisten in ihren Entscheidungen letztlich nicht frei sind, werden sie für ihre Verfehlungen bestraft, während sie den Himmel anklagen und die Götter ihre Gebete nicht erhören.

Eine nicht-allegorische christl. Umdeutung des H.mythos bietet der röm. Jesuit B. Stefonio in seinem v. a. von Seneca inspirierten *Crispus* (UA 1597), einer seinerzeit sehr erfolgreichen erbaulichen lat. Tragödie, die den Mythos historisiert, indem sie Theseus durch den Kaiser Konstantin ersetzt, dessen Sohn Crispus von seiner Stiefmutter Fausta erst begehrt, dann zu Unrecht angeklagt und aufgrund einer Intrige von einem Gericht zu Tode verurteilt wird. Der Prolog stellt explizit die Verbindung zum Ph.mythos her, da der durch den Teufel angestiftete Geist der Ph. in Fausta die inzestuöse Liebe ■■ Stiefsohn weckt; die eigentlich tragische Figur des Stückes ist jedoch der an sich selbst zweifelnde Konstantin. Daran, daß G. Marino 1620 in *La Galeria* unter den Portraits »unkeuscher und verbrecherischer schöner Frauen« Fausta als »neue Phaidra« bezeichnet, wird deutlich, daß sich die Verbindung von Ph.mythos und Faustalegende eingebürgert hatte.

Im Gegensatz zu Garnier zeigen die drei frz. Ph.dramen des 17. Jh. vor Racine, wie der Mythos dem Geschmack eines höfischen Publikums angepaßt,

dadurch das Dilemma der Protagonisten entschärft und der tragische Konflikt banalisiert wird. G. de la Pinelière führt in seinem *Hippolyte* (UA 1634) die Vertrautenrollen ein, welche den Hauptpersonen die Erörterung ihrer Gefühlslage erleichtern; ■ verzichtet auf den Chor, übernimmt aber anders als Garnier die rachelüsterne Venus (Aphrodite) ■■ Euripides als Prologfigur, die hier auf einem Schwanenwagen herabschwebt und damit die folgende Handlung in einen unreal-fiktiven Rahmen stellt. Da sich die Anstandsregeln des klassischen Theaters (*bienséances*) erst in den 1630er Jahren langsam durchsetzen, kann Ph. ihren Stiefsohn noch selbst der Vergewaltigung anklagen und den toten H. am offenen Sarg betrauern. In G. Gilberts *Hyppolite ■ le Garçon insensible* (UA 1647) und in M. Bidars *Hippolyte* (UA 1675) werden die Leidenschaften dadurch auf ein galantes Mittelmaß abgeschwächt, daß Ph.s Heirat mit Theseus noch bevorsteht und auf diese Weise nicht mehr die Überschreitung des Inzesttabus droht. Bei Gilbert zeigt sich H. dem Werben Ph.s nicht einmal abgeneigt, sondern zögert nur zwischen seinen Sohnespflichten, seiner Liebe ■ Cyane und den Gefahren einer möglichen Rivalität mit dem Vater, der dann nicht die Schuld ■ Hippolytes Tod tragen wird. Ein von Ph. präsentierter gefälschter Brief Hippolytes, der Cyane zum Glauben verleiten soll, sie werde nicht mehr von Hippolyte geliebt, bildet den Angelpunkt einer höfischen Intrige. Gilbert wie auch später Racine lassen Ph. ■ Gift sterben.

Obwohl J. Racines *Phèdre et Hippolyte* 1677 im Jahre seiner Uraufführung kurzzeitig von dem größten Erfolg des gleichnamigen Stückes seines unmittelbaren Konkurrenten N. Pradon in den Schatten gestellt wurde, hat seine Tragödie als drittes kanonisches Werk die weitere Rezeptionsgeschichte des Mythos so maßgeblich geprägt wie sonst nur Euripides und Seneca. In seinem Vorwort beruft sich Racine zwar v. a. auf Euripides und auf die *Poetik* des Aristoteles für die Darstellung von Ph. als eines mittleren, »weder ganz schuldigen, noch ganz unschuldigen« Charakters (»ni tout ■ fait coupable, ni tout à fait innocente«), orientiert sich aber bei der Verinnerlichung des Konflikts, der Schilderung von Ph.s Liebesbegehren, den Geständnissen und Ph.s Suizid am Ende des Stückes eher an Seneca sowie ■ Ovids 4. *Heroiden*, ohne dabei die Anstandsnormen seiner eigenen Zeit aus dem Blick zu verlieren. Daher legt er der Amme (Enone und nicht etwa der Königin selbst die Anklage einer ■ versuchten Vergewaltigung in den Mund. Das Vorwort erörtert – eigentlich unaristotelisch – nicht die Handlungsführung, sondern die Darstellung der Hauptperson, deren Handlungsspielraum durch das Schicksal und den Zorn der Götter begrenzt wird, ■ indirekt auf die in der augustisch bestimmten Theo-

logie der Jansenisten wichtige Frage nach dem Verhältnis zwischen menschlicher Willensfreiheit und göttlicher Gnade anspielt, aber eine rein jansenistische Lektüre der Tragödie trotzdem nicht so zwingend nahelegt, wie L. Goldmann meint [13.419].

Anders als seine unmittelbaren Vorgänger im 17. Jh. nimmt Racine das Inzestmotiv ausdrücklich wieder auf und motiviert die Einführung von Aricie als Hippolytes Geliebte dramaturgisch viel überzeugender als Gilbert die von Cyane. Der Verweis im Vorwort auf die Erwähnung der Aricie bei Vergil (Verg. Aen. 7,762) ist eine bloße Verbeugung vor den gelehrten Kennern der Antike; v. a. durch die Ariciefigur erreicht Racine eine Symmetrie zwischen Ph. und Hippolyte [1.308] und verbindet den Liebeskonflikt mit einer politischen Rivalität: Hippolyte vergeht gegen seinen Vater dadurch, daß er die mit Thésée verfeindete Aricie liebt, die Schwester der im Kampf um den Athener Thron entmachteten Pallantiden. Der vermeintliche Tod des Thésée hinterläßt ein Machtvakuum, in dem Ph.s Kinder, Hippolyte und Aricie Ansprüche auf den Thron anmelden können. Ph.s drei große Liebesgeständnisse erst vor der Amme, dann vor Hippolyte und schließlich vor Thésée entsprechen den drei Geständnissen, die Hippolyte an seinen Vertrauten Théramène, ■ Aricie selbst und an Thésée richtet. In den Geständnissen wird wie in der zeitgenössischen Moralistik die Fremdbestimmtheit des handelnden Subjekts reflektiert [19.364]; insbes. Ph. ist sich ihrer Schuld stets bewußt: »Objet infortuné des vengeances célestes, Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes« (»Ich unglückliches Opfer der himmlischen Rache verabscheue mich noch mehr, als du mich verachtest«; vv. 679f.). Im Geständnis werden verborgene Wünsche offen ausgesprochen, der Gegensatz zwischen öffentlicher Repräsentation und geheimer Leidenschaft, gnadenloser Selbstreflexion und blinder Raserei, Licht und Dunkelheit, Himmel und Hölle ist bei Racine das Hauptmerkmal der schon durch ihre Herkunft zerrissenen Ph., deren Eltern der Totenrichter Minos und die vom Sonnengott abstammende, von Aphrodite verfluchte Pasiphaë sind, ■ daß die myth. Genealogie nicht mehr ein bloßes Ornament, sondern eine Quelle des tragischen Konflikts bildet.

Die heidnischen Götter erhalten allerdings weder eine objektive Realität auf der Bühne noch eine subjektive im Bewußtsein der Zuschauer, sie werden nur von den schuldhaft verstrickten Figuren angerufen, nicht von den positiven wie Hippolyte und Aricie. Da sich in *Phèdre* Gebete ausschließlich im Modus tragischer Ironie erfüllen, sollten die Götter nicht vor schnell als Metaphern eines christl. *deus absconditus* gedeutet werden: Hippolyte sieht seinen Vater unter dem Schutz Neptuns und hofft, dieser persönliche

Schutzgott werde »nicht vergeblich angerufen werden« (v. 621), was sich ja gerade durch Hippolytes eigenen Tod bewahrheiten wird. Nachdem Ph. zu Veronika gebetet hat, sie möge Hippolyte verliebt machen (v. 818), muß sie ausgerechnet von seiner Liebe zu Aricie erfahren. Die Eifersucht hindert sie daran, Thésée sofort die Wahrheit zu gestehen und damit Hippolytes Tod zu verhindern. Nach [10. 244] hat die dichterische Verwendung der Götter bei Racine keinen Bezug mehr zur Religion, sondern ist eine rhetorische Illusion mit erhebener Wirkung. Thésée ähnelt in seiner Verblendung wie in seinem wachsenden Streben nach Klarheit, das ihn dann über die eigene Schuld aufklären wird, dem Oidipus des Sophokles. Am Schluß adoptiert er Aricie, um das Andenken des Hippolyte zu ehren, und beendet damit auch den politischen Konflikt der beiden verfeindeten Herrscherhäuser.

B.4.2. Bildende Kunst

F. Primaticcio schuf zwischen 1547 und 1553 zwei Federzeichnungen mit Entwürfen für Glasmalereien im Schloß Anet der Diane de Poitiers, der Favoritin Königs Heinrich II. von Frankreich. Die erste Zeichnung (vgl. Abb. 1) zeigt die sitzende Ph. in griech. Gewand unter einem Architekturbogen, während vor ihr der nicht als Jäger, sondern als ant. Krieger gekleidete

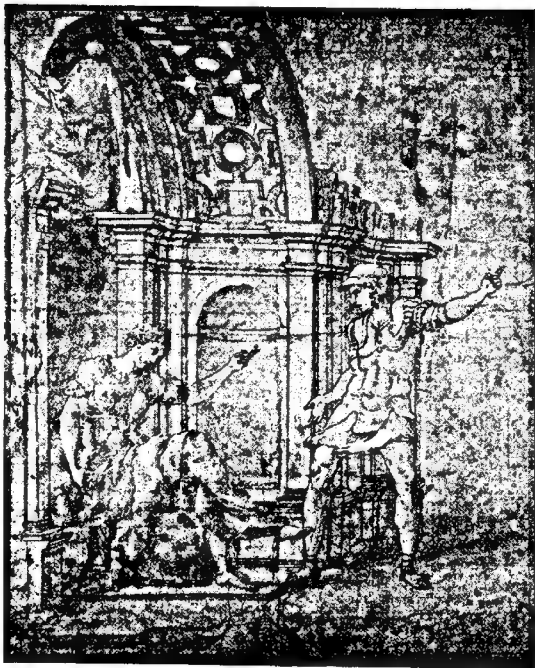


Abb. 1: Francesco Primaticcio, Phaidra gesteht Hippolytos ihre Liebe, Federzeichnung (o. J.) für das Schloß Anet (1547–1553). Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

H. entsetzt zurückweicht; es handelt sich also um die Seneca entlehnte Szene des Liebesgeständnisses, auch wenn das Schwert fehlt. Die Gestik der Figuren bringt ihre emotionale Bewegtheit zum Ausdruck.

Auf der zweiten Zeichnung ist zu sehen, wie Ph. in einem wiederum als Fragment ausgeführten und nach vorne offenen Gebäude zu dem neben ihr sitzenden Theseus vertraulich spricht und dabei auf H. deutet, der ihr den Rücken zuwendet, trauernd sein Haupt umfaßt und weggeht, weil er offenbar gerade vor Theseus angeklagt wurde und sich für seine Stiefmutter schämt. Da H. immer mit Diana (Artemis) in Verbindung steht, liegt die Vermutung nahe, daß die Wahl dieses Sujets für das Bildprogramm von Anet als Huldigung an Diane de Poitiers gemeint ist (vgl. Artemis, B.3.2.).

P.P. Rubens und N. Poussin stellen dagegen den Tod des H. als barocke Bewegungsstudie dar. Rubens' Ölgemälde (ca. 1610–1612, London, Courtauld Institute) läßt links im Bild das aus Stier und Drachen zusammengesetzte Ungeheuer den aufgepeitschten Wogen steigen; die Mitte nehmen die nach verschiedenen Richtungen auseinanderstrebenden Pferde ein, in der Diagonale wird von der Mittelachse des Bildes aus der ausgestreckte H. den Zügeln geschleift. Die Bewegung der Pferde ähnelt der von Philostratos beschrieben. Auf Poussins wohl eher an Ovid orientierter Tuschzeichnung (ca. 1630–1640, New York, Pierpont Morgan Library) stürmen die Pferde nach links, während sie rechts der aus der Brandung auftauchende Stier scheu macht, so daß H. fast waagrecht ausgestreckt aus dem Wagen geschleudert wird (Ov. met. 15,524).

B.4.3. Musik

Im 18. Jh. wurde eine Reihe von Opern über Ph. und H. aufgeführt, die jedoch meistens nicht erhalten sind; sie sind dem *Ippolito* von Ch.W. Gluck (UA 1745, Libretto: G. G. Corio) nur wenige Arien überliefert. Vollständig liegt dagegen J.-Ph. Rameaus erste musikalische Tragödie *Hippolyte et Aricie* vor (UA 1733), bei der nicht Ph., der Rameau nur eine große Bravourarie zubilligt (3,1: »Cruelle mère des Amours«/»Grausame Mutter der Erotens«), sondern das junge Liebespaar Hippolyte und Aricie im Mittelpunkt der Handlung steht, während Thésée die musikalisch dankbarste Rolle erhält. Rameaus Librettist S.J. Pellegrin ging von Racine aus, was die Einführung der Aricie als Hippolytes Geliebte sowie die wörtliche Übernahme einiger Verse zeigen, setzt aber im Rückgriff auf Euripides durchaus eigene Akzente, da die Gattung der frz. Oper im Gegensatz zur Tragödie ein glückliches Ende und zahlreiche Balletteinlagen oder *divertissements* fordert, mit Bühnenma-

schinerie prunkt und die Inszenierung des Wunderbaren liebt (das feuerspeiende Meeresungetüm fällt Hippolyte auf offener Bühne an), aber auf die Einheit des Ortes verzichtet.

Der Prolog bietet frei nach Euripides eine Konfrontation zwischen Diane und Amour, in die sogar Jupiter schlichtend eingreifen muß; anschließend versucht die bereits im Beginn der Oper eifersüchtige Ph. vergeblich, die Verbindung zwischen Hippolyte und Aricie zu hintertreiben, bevor sich Thésée in dem musikalisch besonders originellen, dunklen Unterweltakt vor dem Gericht Plutons zu verantworten hat. Hier brilliert Rameau darin, widerstreitende und ständig wechselnde Emotionen hochdramatisch in Musik umzusetzen; das äußerst virtuose 2. Trio der Parzen (»Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire!«/»Welch plötzlichen Schrecken flößt uns dein Schicksal ein!«) erwies sich als zu große Herausforderung für die Stimmtechnik der Sänger seiner Zeit [12. 160–167]. Darauf folgen Ph.s Liebesgeständnis vor Hippolyte mit der Entwendung des Schwertes, die Rückkehr Thésées, die falsche Beschuldigung und die Verfluchung wie bei Racine. Schließlich wird Hippolyte nach seinem Tod im Wald bei Aricie wiedererweckt; in der bukolischen Waldidylle nimmt die Handlung mit der Heirat der Liebenden unter der Obhut der Jagdgöttin ein gutes Ende. Rameaus Werk ein großer Publikumserfolg und galt schon Zeitgenossen als Meilenstein in der Geschichte der frz. Oper [12. 200]. Nachdem es im 19. Jh. in Vergessenheit geraten ist, gelangt es im 20. Jh. wieder auf die Spielpläne und wird 1995 von den Musiciens du Louvre unter M. Minkowski mit Rücksicht auf die historische Aufführungspraxis eingespielt.

B.5. Moderne

B.5.1. Literatur

A. Swinburnes lyrisches Dramenfragment *Phaedra* aus der skandalumwitterten Sammlung *Poems and Ballads* (1866) inauguriert die sexualpathologische Verwendung des Mythos im *Fin de siècle*. Swinburne wählt für sein Fragment Ph.s Liebesgeständnis vor H., das bei Seneca wie Racine gezeigt wird und im Ergreifen des Schwertes gipfelt, und fügt den Chor der Frauen von Troizen nach Euripides hinzu. Seine Konzeption der Ph.figur verdankt sich indes spezifisch modernen Obsessionen: Ph. kennt keine Scham, sie bekräftigt ihre Subjektivität gerade im masochistischen Wunsch nach Selbstausslöschung, der Tod erscheint ihr als Erfüllung der Liebe: »Let me not starve between desire and death./But send me on my way with glad wet lips« (»Laß mich nicht verhungern zwischen Verlangen und Tod, sondern schick mich auf meinen Weg mit freudig feuchten Lippen«; vv. 17 f.).

Mit *La curée* (1871), dem zweiten Band seines naturalistischen Romanzyklus *Les Rougon-Macquart*, wollte E. Zola eine »neue Phädra« schaffen. Neu ist diese Ph. nicht so sehr durch die Versetzung des Mythos in die dekadente Pariser Gesellschaft des Zweiten Kaiserreiches, sondern dadurch, daß die Liebe Renée Saccards, der Frau des Immobilienspekulanten Aristide Saccard, zu ihrem androgynen, degenerierten Stiefsohn Maxime anders als in allen früheren Versionen des Mythos wirklich in eine sexuelle Affäre mündet, die sich vorzugsweise in der schwülen Atmosphäre eines urwaldartig zugewucherten Wintergartens vollzieht. Dem mit seinen dubiosen Geschäften befaßten Ehemann ist anders als dem ant. Theseus die Sache völlig gleichgültig; der junge Mann wird Renées bald überdrüssig, während diese zwischen dem Genuß ihrer eigenen Verderbtheit und Schuldgefühlen schwankt. Als das Liebespaar eine Aufführung von Racines *Phèdre* besucht, nimmt Renée erst den Kontrast zwischen myth. Erhabenheit und der Armseligkeit ihres eigenen Handelns wahr, entschärft ihn dann aber durch eine imaginäre Mythenparodie im Stil von J. Offenbachs Operette *La belle Hélène*. Das Mythenzitat dient Zola also als gesellschaftskritische Folie. Renée stirbt am Ende des Romans an Meningitis, während ihre beiden Männer in herzlicher Verbundenheit zueinander überleben. Mit der dramatischen Umarbeitung des Stoffes zu der Tragödie *Renée* (UA 1887) erzielte Zola einen der größten Theatererfolge des Naturalismus. Ein im ant. Griechenland angesiedeltes Ph.drama hat nach Racine kein frz. Dramatiker von Rang mehr gewagt.

G. d'Annunzio konzipiert seine *Fedra* (UA 1909) nicht nur gegen Racines klassisch gedämpften Stil und gegen eine Heldin, an der er bemängelt, »nicht ein Tropfen heidnisches Blut fließe in ihren Adern, sondern v.a. gegen das Bemühen um psychologische Handlungsmotivierung im bürgerlichen Theater des Naturalismus, um stattdessen an das symbolistische Theater in der Tradition von M. Maeterlinck anzuknüpfen und dabei sowohl auf das wagnersche Gesamtkunstwerk wie auf das Dionysische bei F. Nietzsche zu schielen. Für d'Annunzio repräsentiert der Mythos eine dezidiert anti-klassische, archaische, grausame Schicht der Antike, in der aber trotz aller archaischen Bemühungen letztlich nur die ausgesprochen modernen Mythen der Kunstreligion und der männermordenden *femme fatale* gespiegelt werden. Das Streben nach dem Archaischen und Weihevollen zeigt sich schon in den Entlehnungen aus den Schutzflehenden und den *Sieben gegen Theben* des Aischylos im ersten Akt, der in einem von Ph. spontan vollzogenen Menschenopfer gipfelt. Der Text ist aus Motiven, die verschiedenen griech. Tragödien entstammen, mosaikartig zusammengestückt: So erscheint Ph. als entfess-

selte Bacchantin, außerdem wird eine Rekonstruktion des verlorengegangenen, von Aristophanes als skandalös eingestuften *Hippolytos kalyptomenos* des Euripides versucht. Ph. verachtet alle Götter außer Thanatos, sucht das Sakrileg, erfährt als Übermensch ihre Leidenschaft nie als schuldhaft (auch das Inzestmotiv fällt weg), küßt H. wie O. Wildes Salomé das Haupt des Propheten Jochanaan und erlebt den eigenen Tod daher nicht als Sühne für begangenes Unrecht, sondern als Vereinigung mit dem Geliebten nach dem Vorbild des Liebestodes in R. Wagners Oper *Tristan und Isolde*. Die angestrebte Synthese von Epos und Drama schlägt sich in langen Berichten, statischen Szenen und der Einführung eines epischen Sängers als alter Ego des Dichters nieder. D'Annunzios Figuren interagieren nicht wirklich miteinander, entwickeln sich nicht und geraten in keine Konflikte, da sie kein ethisches Bewußtsein besitzen, sondern sie deklamieren in einer betont »erhabenen«, mit gelehrten Gräzismen und entlegenen mythol. Anspielungen gespickten Sprache über ihre Erregungszustände, was sie schließlich in ein »dämmerndes Delirium« (»delirio crepuscolare«) führt.

M. de Unamuno impliziert schon mit dem ästhetischen Schlüsselbegriff der »tragischen Blöße« (»desnudez trágica«) im Vorwort zu seiner *Fedra* (1910, UA 1918), daß seine Tragödie nicht nur als Rückkehr zu Euripides und Racine, sondern v. a. als Gegenentwurf zur ornamentalen Überladenheit von D'Annunzios dekadenter Mythenbastelei intendiert ist. Der span. Gräzist weist schroff sich, effektvolle Rollen für große Schauspieler zu schreiben, was immer die Absicht des mit berühmten Schauspielerinnen liierten D'Annunzio war. Sarah Bernhardt wurde ja nicht zuletzt als Ph. zum international gefeierten Star. Unamuno hofft vielmehr, das Theater werde das Ornament nunmehr dem Kino überlassen, und strebt eine Erneuerung der ant. Tragödie nicht durch archäologische Rekonstruktion, sondern durch äußerste ästhetische Reduktion an. Nur Ph. und H. behalten ihre myth. Namen, Theseus erhält den christl. Namen Pedro, neu eingeführt wird der Arzt Marcelo als Vertrauter beider Eheleute. Unamuno verlegt die Handlung in die Gegenwart und hält den Dialog in schlichter, fast umgangssprachlicher Prosa. Der Ausbruch von Ph.s Leidenschaft für den Stiefsohn illustriert die Irrationalität des Vitalen, Ph. selbst erfährt ihre Liebe als Schicksalsschlag und als Wahnsinn, fühlt sich zunächst nicht schuldig, erleidet aber während des ganzen dritten Aktes einen langsamen Opfertod als »heilige Märtyrerin«, um erst in einem nachgelassenen Brief die Haldlosigkeit ihrer nur angedeuteten Beschuldigung gegen H. zuzugeben. Die Abfolge von Sündenfall, Buße und Erlösung überformt die Tragödie christlich, auch verschont das öfters beschworene Verhängnis H.

vor dem Tode, so daß sich wie in Unamunos Philosophie eine Aufhebung der Spannung zwischen ant. Tragik und christl. Erlösungshoffnung zugunsten letzterer andeutet.

M. Zwetajewa ist die erste Frau, die ein Ph.drama verfaßte; ihr in vier Tableaux unterteiltes Theaterstück entstand 1927 im Pariser Exil als zweites Werk eines geplanten Zyklus, dessen erster Teil *Ariadne* bereits vorlag. Auch ihre Titelheldin leidet unter ihrem Exil, da sie von Theseus wider Willen nach Troizen verschleppt worden ist. Der Jäger H. trauert dagegen v. a. seiner Mutter Antiope nach und ist deshalb für die Liebe nicht empfänglich. Zwetajewas schuldlose Ph. erhängt sich sofort nach ihrem erfolglosen Liebesgeständnis am Baum der Aphrodite, der Myrte, ohne einen Beschuldigungsbrief zu hinterlassen. Theseus verflucht H. auf Anstachelung der um die Ehre ihrer Herrin besorgten Amme hin, um nach der Enthüllung der Lüge dafür zu sorgen, daß Ph. und H. gemeinsam unter der Myrte bestattet werden. Dieses Motiv stammt aus *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1837–1839) von G. Schwab, die sich Zwetajewa von R. M. Rilke schicken ließ [6. 20]. Daß das unglückliche Paar in Unschuld vereint wird, ist jedoch eine Neuerung der Dichterin. M. Yourcenar hebt in *Feux* (1936), einer Sammlung von Prosagedichten über die Leidenschaft, ebenfalls das Exil Ph.s hervor, die fern der Heimat das Labyrinth in sich wiedererschafft. Die naheliegende Identifikation des lyrischen Ichs mit der Ikone der Leidenschaft wird durch anachronistische Analogien zwischen Knossos und den USA, der Unterwelt und der Pariser Métro gebrochen, aber nicht gänzlich in Ironie aufgehoben. In ihrem Vorwort von 1967 bekennt sich Yourcenar gegen die Pariser Salon-Antike eines J. Giraudoux »fast übertriebenen Expressionismus dieser Gedichte«.

S. Espriu schrieb *Una altra Fedra, si plau* (UA 1977) auf Veranlassung der katalanischen Tragödin N. Espert, obwohl ihn J. Dassins Film (s. u. B. 5. 2.) davon überzeugt hatte, daß der Ph.mythos veraltet sei. Das Befremden des Autors über den Mythos wird an einen Marionettenchor delegiert, dessen Figuren nach dem Vorbild von L. Pirandellos *Sei personaggi in un autore* die Fiktion des Theaters selbst zum Thema machen und die mythische Handlung ironisch kommentieren. Diese entfaltet sich auf das Wesentliche verknüpft in der strengen Form der euripideischen Tragödie: Auf den fiktionsironischen Prolog zwischen den Schauspielern und den Auftritt des Chores folgen vier Epeisodia mit den entsprechenden Chören bis zum Auszug des Chores.

In *Phaedra's Love* (UA 1996) von S. Kane auf neonaturalistische Sexualpathologie und auf die Schockästhetik eines angestrengt Tabubruch bemühten Theaters der Grausamkeit; keine der allesamt selbst-

zerstörerischen Figuren überlebt am Ende des Stückes. H. gibt einen sich im Fernseher spiegelnden Narziß, der Ph.s Liebesgeständnisse ebenso teilnahmslos über sich ergehen läßt wie die sexuellen Handlungen Ph.s, seiner Stiefschwester Strophe oder eines Priesters, der zuvor vergeblich versucht hat, ihn zur Reue zu bekehren. Wie bei Euripides erhängt sich Ph., nachdem sie eine anklagende Notiz zurückgelassen hat, aber für den blasierten H. bedeutet die Anklage wegen Vergewaltigung endlich einen Reiz in seinem langweiligen Leben. Die Frage nach der Schuld ist ihm egal. Daß Ph.s sexuelle Annäherungsversuche über sich ergehen läßt, macht seine Gleichgültigkeit noch schwerer erträglich als die keusche Zurückweisung bei Racine war. Im grotesken Schlachtfest des Schlusses, der Parodie einer Tragödienkatastrophe, wird Ph. vom Mob entmannt, gelyncht, von Theseus aufgeschlitzt, der auch noch Zeit findet, die von ihm unerkannte Strophe zu vergewaltigen und zu ermorden, bevor Ph. sich dann nach der Wiedererkennung selber die Kehle durchschneidet. In der lakonischen, nur sexuellen Kraftausdrücken reichen Sprache Kanes verweist v. a. Ph.s Feuermetaphorik (»Du verbrennst mich«) auf das unbedingte, zerstörerische Begehren des alten Mythos.

B.5.2. Bildende Kunst, Ballet und Film

Die Ph.ikonographie des 19. Jh. ist von einer Vorliebe für laszive liegende Akte gekennzeichnet: Der Titel von J. H. Füsslis Bleistiftzeichnung *Phaidra offenbart in Fieberphantasien den troizischen Frauen ihre Leidenschaft für Hippolytos* (1815, Standort unbekannt) verrät die Vertrautheit des Malers mit Euripides und sein Interesse an emotionaler Exaltiertheit, während A. Cabanel durch die dunkle Wandbespannung im Hintergrund seines Ölgemäldes die milchige Haut seiner auf einer ant. Kline hingestreckten Ph. (1880, Montpellier, Musée Fabre) zur Geltung bringt.

A. Wesnin schuf 1921 für eine Inszenierung von Racines *Phèdre* im Moskauer Zimmertheater durch A. Tairow konstruktivistische Kostüme und einen abstrakten, durch einander überschneidende Farbflächen gegliederten Raum, in dem nur noch einige Säulen griech. Vorbilder aufrufen. Die durch Kothurne und ausladende Kostümierung eingeschränkte Beweglichkeit der Schauspieler begünstigte einen hieratischen Aufführungsstil, der den Eindruck von Archaik vermittelte. Der kubistische Klassizismus Wesnins beeindruckte sowohl den leninistischen Kulturkommissar A. Lunatscharski als auch den Dichter J. Cocteau, der später Szenario und Bühnenbild für ein Ph.ballet von S. Lifar (UA 1950) zu der aggressiven, stark mit Schlagzeug und Blechbläsern instrumentierten Musik von G. Auric entwerfen sollte. Während Cocteau sich

v. a. auf Racine stützt, bezieht die Ph.choreographie von M. Graham (UA 1962, Musik: R. Starer, Bühnenbild: I. Noguchi), ein Spätwerk der Künstlerin, die Rivalität der Göttinnen Aphrodite und Artemis mit in die Handlung ein, welche als Phantasmagorie von Ph.s Standpunkt aus erzählt wird: So tanzt Ph. in der Anklageszene Theseus die angebliche Vergewaltigung vor, die für sie in Wirklichkeit eine Wunscherfüllung ist.

In seinem Ph.film von 1962 verlegt J. Dassins (Originaldrehbuch: M. Liberaki) die Handlung in die zeitgenössische griech. Oberschicht: Ph. (M. Mercouri) ist mit dem Reeder Thanos/Theseus (R. Vallone) verheiratet; auf einer Shopping-Tour lernt sie in London Alexis/H. (A. Perkins) kennen, den Sohn der ersten Ehe ihres Mannes mit einer Engländerin, worauf wenig später in der luxuriösen Pariser Wohnung der Familie eine gemeinsame Liebesnacht kommt. Auch wenn Ph.s Begehren also zunächst nicht einseitig ist (hierin steht Dassins ebenso wie in seiner Sozialkritik der naturalistischen Version Zolas nahe) und das Paar mit Unterbrechungen einen gemeinsamen *fou* jenseits der Konventionen lebt, versucht Alexis doch, sich von seiner Verfallenheit an Ph. zu lösen und stattdessen Ariadnes Tochter Ercy zu heiraten – diese originelle Verwandtschaftsbeziehung zwischen Ph.s Schwester und Ercy/Aricia geht auf das Konto von Dassins. Ph. steigert sich in ihre Leidenschaft hinein, Alexis möchte in Ruhe gelassen werden, Thanos erfährt von der Affäre und verflucht seinen Sohn, der ganz zeitgemäß in seinem nagelneuen Sportwagen eine Klippe hinunterstürzt. Das ambivalente Schlußbild zeigt Ph. mit einer Schlafmaske. Dassins Jet-Set-Melodram mit seiner etwas dick aufgetragenem Symbolik (ein Anfang auf Ph. getauftes Schiff geht zuletzt unter, die Amme liest Unheil aus den Karten) ist wegen der guten Schauspieler, der effektvollen Musik von M. Theodorakis und der graphischen Hell-Dunkel-Effekte bei der Zeichnung der griech. Landschaft noch sehenswert, während die Zweitverwertung des Films in Y. Lotmans Roman *Phaedra* (1962) eher die trivialen Seiten des Szenarios ausschaltet.

In G. de Chiricos Gemälde *Hippolytos und seine Gefährten* (1963, Rom, Fondazione Giorgio Isa de Chirico) fehlt jeder Hinweis auf Ph. Die nackten oder nur mit einem Lententuch bekleideten jungen Männer betätigen sich als Rossebändiger; nur der über der Szene schwebende Merkur könnte als Psychopompos auf H.' baldigen Tod anspielen. Im Grunde variiert de Chirico hier nur eigene frühere Gemälde der Dioskuren mit Pferden (Kastor und Polydeukes); ihn interessiert die Atmosphäre einer Situation mehr als das narrative Potential des Mythos.

B.5.3. Musik

Zu Beginn des 20. Jh. umrahmte man häufig Schauspielaufführungen mit Präludien oder Zwischenaktmusiken. So schrieb J. Massenet eine Ouvertüre zu einer Aufführung von Racines *Phèdre* ■■■ Pariser Petit Odéon (UA 1900), während A. Honegger 1926 eine Suite zu d'Annunzios *Fedra* komponierte. In F. Cileas *Adriana Lecouvreur* (UA 1902), einer veristischen, im Schauspielermilieu des 18. Jh. spielenden Oper, deren komplizierte Intrige auf ein Drama von E. Scribe zurückgeht, rezitiert die Titelheldin in einer Festszene eine Tirade aus Racines *Phèdre* (vv. 840 ff.), um sich an einer Rivalin zu rächen. Der Mythos ist also als Klassikerzitat gegenwärtig, das den Vorwurf der Schamlosigkeit elegant bemäntelt und durch die Deklamation deutlich gegen den Gesang abgesetzt ist. I. Pizzetti vertont mit *Fedra* (UA 1915) eine von d'Annunzio selbst gekürzte Fassung von dessen gleichnamiger Tragödie, die sich ohnehin besser zum Libretto einer *opera seria* als zu einem modernen Drama eignet, da die ital. Librettosprache seit jeher weit von der Alltagssprache entfernt war und eine wichtige Aufgabe eines ital. Opernlibrettos darin bestand, die Entfaltung extremer Emotionen zu ermöglichen. Das leisten d'Annunzios durchweg undramatische Tableaux zur Genüge. Der Ouvertüre von Pizzettis Komposition hatte schon ein Rezensent der Uraufführung eine »stranisierende Chromatik« bescheinigt [2. 101]: Einerseits kann Pizzetti sich dem übermächtigen Vorbild R. Wagners schon deshalb nicht entziehen, weil d'Annunzio im Text auf Isoldes Liebestod anspielt, andererseits versucht er aber auch, sich von Wagner zu befreien und das Archaische in einer spezifisch ital. Tradition bei C. Monteverdi oder durch den Rückgriff auf griech. Tonarten ■■■ suchen. Über eine süßlich konventionelle Spätromantik gelangt er jedoch kaum hinaus und wagt sich anders als R. Strauss 1909 in der *Elektra* bei der Vertonung des vom Sujet her vergleichbaren Librettos H. von Hofmannsthals, das gegen die klassizistische Tradition eine archaisch grausame Antike beschwört, nie bis an die Grenze zur Atonalität vor.

B. Britten *Phaedra* (UA 1976), eine dramatische Kantate für Mezzosopran und Streichorchester mit Cembalocontinuo nach gereimten Blankversen aus der Racineübersetzung des amerikanischen Dichters R. Lowell, ist eines der letzten Werke des Komponisten und kondensiert in nur fünfzehn Minuten die in Britten's Musiktheater (z. B. *Billy Budd*, UA 1951) zentralen Themen des unerwiderten Begehrens und des Außenseitertums. Der Wechsel zwischen Rezitativen mit Continuo Begleitung und eher ariosen Teilen folgt dem Vorbild der Kantaten G. F. Händels. Ph. richtet ihre Worte erst an H., dann an Ceneone und Theseus;

während das Gift wirkt, schraubt sich die Melodie in die Höhe; das letzte, in hellem C-Dur gesungene Wort ist »purity«, jene »Reinheit«, die erst Ph.s Tod dem Tag zurückerstattet.

Da die durch und durch unrealistische Kunstform der Oper Stimmen zur höchsten Wirkung bringt, die nicht mehr von dieser Welt sind, können auch in einem entzauberten Universum Götter mit einer gewissen Plausibilität die Bühne betreten, sofern sie dabei singen. Die Konzertoper *Phaedra* (UA 2007) von H. W. Henze (Musik) und Chr. Lehnert (Libretto) evoziert den Mythos mit nur fünf Figuren und behält die Götterhandlung aus Euripides und Ovid ausdrücklich bei: Die Liebende Ph. hat in Aphrodite ihren göttlichen Widerpart, der Jäger H. in Artemis, die menschlichen Akteure sind ohne die göttlichen nicht denkbar, ihre Stimmen werden von Henze parallel geführt, dazu tritt das in seinem Labyrinth zwischen Natur und Kultur gefangene Mischwesen des Minotaurus, das mit der Herkunft von Ph. und H. eng verbunden ist, seine Geburt normwidrigem Begehren und göttlichem Fluch verdankt – Ph.s Mutter Pasiphaë empfing den Minotaurus von einem Stier – und seinen Tod durch die Hand von H.' Vater Theseus erleidet. Das Labyrinth tritt als Höhle, Käfig, Uterus in Erscheinung; es ist ein Raum, in dem Innen und Außen ununterscheidbar werden, der die Wahrnehmung und die Reflexion herausfordert. Doppelung, Echo und Spiegelmotiv prägen die Struktur des in zwei Akte eingeteilten Werkes auf mehreren Ebenen [15] und wurden in der Berliner Uraufführung durch das funkelnde Spiegellabyrinth sinnfällig, das der Installationskünstler O. Eliasson für den Bühnenraum entwarf.

Der erste, morgendliche Akt führt ■■■ Ph.s Tod durch Erhängen, nachdem sie einen H. anklagenden Brief verfaßt hat, und zum Tod des H. durch den aus den Fluten auftauchenden Minotaurus, der das Seeungeheuer ersetzt. Der zweite, abendliche Akt schließt mit der Wiederbelebung des H. als Königs der Wälder durch Artemis. Die Wiedererweckung von H. zu Virbius, die neben den ant. Quellen v. a. deren Zusammenstellung im Eingangskapitel von J. Frazer's *The Golden Bough* aufnimmt und ■■■ See von Nemi, »dem Spiegel der Diana« spielt, hat gleichzeitig etwas von archaischer Naturmagie und moderner Technik wie in dem Mythos vom modernen Prometheus Frankenstein. Zauberspruch und Elektroden wirken zusammen. Der christl. Auferstehungsglaube wird in der Pietätdarstellung einer kurzen Bühnenanweisung ebenso diskret zitiert wie Henze im Gesang der Aphrodite in Szene 1,3 J. S. Bachs Sterbechoral »Es ist genug!« anklingen läßt [15. 85]. Das Christentum ist hier nicht wie in der *Fedra* Unamunos als erlösende Auflösung des im Mythos erzählten Dilemmas ge-

dacht, sondern bildet eher einen zeitlich distanzierenden Kontrast im Hintergrund, ähnlich wie der Pfarrer Ch. Lehnert seiner Lyrik gelegentlich den Rhythmus protestantischer Kirchenlieder unterlegt. So gebigt sich die jüngste Gestaltung des Ph. mythos wieder in jenes Spannungsfeld zwischen Dichtung und Religion, das einst Euripides mit seiner Kritik ■■■ Handeln der Götter entfaltet hatte – unabhängig davon, ob man unter »Religion« nun den Vollzug von Riten oder den rechten Glauben versteht.

→ *Ariadne; Minotaurus; Theseus*

Forschungsliteratur

[1] P. BÉNICHOU, Hippolyte requis d'amour et calomnié, in: P. Bénichou (Hrsg.), *L'écrivain et ses travaux*, 1967, 237–323 [2] V. BORGHETTI/R. PECCI, Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e Fedra, 1998 [3] M. BUONOCORE (Hrsg.), *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età ■■■ al tardo medioevo*, 1996 [4] W. BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, 1979 [5] J.-M. CROISILLE, *Poésie ■■■ art figuré de Néron aux Flaviens*, 1982 [6] L. DE NARDIS, Una fedra di ossa, non di carne, in: M. Cvetaeva, *Fedra*, hrsg. von L. De Nardis, 1990, 7–26 [7] W. FAUTH, Hippolytos und Phädra. Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts, 1958

[8] *Fedra da Euripide a D'Annunzio. Atti della tavola rotonda* (Gardone, 6 luglio 1988). Quaderni dannunziani 5–6, 1989, 9–141 [9] C. FRANCIS, Les métamorphoses de Phèdre dans la littérature française, 1967 [10] F. FUMAROLI, Les dieux païens dans Phèdre, in: M. Fumaroli, *Exercices de lecture*, 2006, 225–292 [11] M. GARCÍA VIÑÓ, El mito de Fedra (amor, libertad y culpa), 1983 [12] C. GIRDLESTONE, Jean-Philippe Rameau. Sa vie et son oeuvre [1957], 1986 [13] L. GOLDMANN, Le Dieu caché, 1955 [14] Le choix de l'absolu: Racine, Phèdre. Exposition présentée ■■■ Musée National des Granges de Port-Royal, 1999 [15] P. PETERSEN, Von Phaedra zu Hippolyt. Einige Anmerkungen zu Henzes jüngstem Alterswerk, in: H. W. Henze/Ch. Lehnert, *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, 77–86 [16] M. SÉCHAN, La légende d'Hippolyte dans l'antiquité, in: *Revue d'Études Grecques* 24, 1911, 105–151 [17] CH. SEGAL, Language and Desire in Seneca's Phaedra, 1986 [18] M. STADTER FOX, The Troubling Play of Gender: The Phaedra Dramas of Tsvetaeva, Yourcenar, and H. D., 2001 [19] K. STIERLE, Das Liebesgeständnis in Racines Phèdre und das Verhältnis zwischen (Sprach)Handlung und Tat, in: *Poetica* 8.314, 1976, 359–365 [20] A. G. WOOD (Hrsg.), *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle. Texte des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar* (mit Einl. und Komm.), 1996 [21] O. ZWIERLEIN, Hippolytos und Phaidra. Von Euripides bis D'Annunzio, 2006.

Max Grosse (Tübingen)

Philomela und Prokne

(Φιλομήλα, Φιλομήλη; Πρόκνη, lat. Procne, Progne)

A. Mythos

Die Schwestern Ph. und P., Töchter des athenischen Königs Pandion, werden getrennt, als ihr Vater P. dem thrakischen König Tereus zur Frau gibt, nachdem dieser ihm in einem Krieg beigestanden hat. Nach einigen Jahren will P. die Schwester wiedersehen und Tereus reist nach Athen, um sie abzuholen. Von ihrer Schönheit entflammt, steigert sich sein Begehren nach der Schwägerin während der Rückreise, und in Daulis angekommen, sperrt sie in eine verborgene Stallung, wo er sie vergewaltigt. Als Ph. androht, ihn anzuklagen, schneidet sie ihr die Zunge heraus. Trotz ihrer Gefangenschaft und Stummheit gelingt es Ph., ein Gewebe zu verfertigen, das von dem Verbrechen Zeugnis ablegt. Es gelangt zu P., die es entziffert und auf Rache sinnt. Gemeinsam mit der befreiten Schwester tötet sie ihren Sohn Itys und setzt ihn dem Vater zum Mahl vor. Voll Wut verfolgt dieser daraufhin die Frauen, die jedoch in Vögel, Schwalbe (Ph.) und Nachtigall (P.), verwandelt werden. Tereus selbst wird zum Wiedehopf.

Elemente dieser in ihrer komplexesten Form von Ovid ausgestalteten Sage (Ov. met. 6,426–674), finden sich zuerst in der fragmentarisch überlieferten Tragödie *Tereus* von Sophokles (TrGF IV, fr. 581–595b). Das Motiv des Kindsmordes geht auf früher dokumentierte, z. T. parallel weiter bestehende Sagenstränge zurück, in denen er als versehentliche Tat einer Mutter namens Aëdon beschrieben wird, die fortan – in eine Nachtigall verwandelt – um ihren Sohn Itys klagt (Hom. Od. 19,518–523). In der (nicht erhaltenen) *Ornithogonia* des Boios (3. Jh. v. Chr.), die die Verfertigung eines Gewebes durch Aëdon als künstlerischen Akt betonte, trat deren Schwester Chelidon auf, deren Schicksal dem Ph.s weitgehend entspricht (vgl. Anton. Lib. 11). Aëdon (griech. für Nachtigall) und Chelidon (griech. für Schwalbe) lassen sich also als Namensvarianten auffassen, wobei dieser Bezug in der röm., für die weitere Rezeption folgenreichen Tradition gelockert wird, da Ph. hier in die Nachtigall, P. in die Schwalbe verwandelt wird (Ov. fast. 2,853 ff.; Hyg. fab. 45).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Gemäß den unterschiedlichen, in ant. Texten verarbeiteten Sagensträngen lassen sich verschiedene Akzentuierungen des myth. Stoffes beobachten. Prominent ist das Motiv der Klage, die mit dem nächtlichen Lied der Nachtigall identifiziert wird, welche wegen einer großen Schuld bzw. eines großen Schmerzes keinen Schlaf findet. Als Totenklage und Grabgesang wird es von Trauernden wie der Elektra in Sophokles' gleichnamiger Tragödie evoziert (Soph. El. 104–112). Ihrer Nähe zum Tod korrespondiert allerdings ihre Gestaltung als Frühlingsbotin und Repräsentantin von Verwandlung und Neubeginn.

Werden beide Vögel mit Klagegesang assoziiert, so kontrastieren einige Quellen auch deren Rollen: In einer Fabel des Babrios etwa trifft die Schwalbe im Wald auf die Nachtigall, welche sie als ihre Schwester wiedererkennt. Sie versucht, diese zu überreden, mit ihr zu den Häusern zu kommen, aber die Nachtigall, die um ihren Sohn trauert, scheut jeden Kontakt (Babr. 12). Durch die Verkehrung der Zuordnung wird in röm. Tradition Ph. – deren Name als »bei den Ställen wohnend« gelesen wurde – diejenige, der der zivilisationsferne Lebensort zugeschrieben wird. Die Klage wird damit anders motiviert, indem sie nun weniger den Sohnesmord, der Ph. in die Nähe der Medea rückt (vgl. Anth. Gr. 9,95), als vielmehr das eigene Körper erfahrene Gewaltverbrechen erinnert (vgl. Ov. am. 2,6,7). Die Klage markiert nun einen Wechsel der Ausdrucksweisen, indem sie die Stelle sprachlicher Artikulation tritt, die durch den gewaltsamen Verlust der Zunge unmöglich geworden ist.

Gerade der Verlust aber ist Voraussetzung der dem Nachtigallengesang eigenen Intensität und Wirkung. Als »himmlische Klage« aus »göttlicher Kehle«, die bis zum Thron von Zeus hinauf klinge, erscheint er bei Aristophanes (Aristoph. Av. 209–222). Neuere Forschungen haben den Ph.mythos auch als Gründungserzählung poetischer Produktion aufgewiesen, analog zum Orpheusmythos, da beide wirkmächtige Poesie an eine Klage um Verlorenes knüpfen. Die Nachtigall wandelt sich in der griech. und lat. Literatur von einer myth. Figur zu einer Metapher für Dichtung, besonders die Elegie, wie etwa Ovids Beispiel der Lieder

Sapphos vorführt, die mit der um Itys trauernden Nachtigall verglichen wird (Ov. epist. 15,153 f.) [8].

Wie die Klage wird auch das von Ph. verfertigte Gewebe häufig als typisch weibliche Artikulationsweise gekennzeichnet, was Parallelen zur Figur der Arachne nahelegt [4. 51 f.]. Bereits in einer Version der Aëdonsage tritt die weibliche Figur als Weberin auf, deren Kunst in einem Wettstreit mit der ihres Ehemanns Polytechnos dank Heras Hilfe den Sieg davonträgt (Anton. Lib. 11). Daraufhin bemächtigt sich Polytechnos ihrer Schwester, mit den bekannten Folgen. Die von Sophokles und Ovid, aber auch andernorts (z. B. Anth. Gr. 9,452; Apollod. 3,14,8) beschriebene Reihenfolge der Ereignisse – das Gewebe wird nach der Schändung angefertigt – zeigt die weibliche Produktion als eine, die sich nur indirekt artikulieren kann, da sie sich gegen eine sie gewaltsam zum Verstummen bringende Macht behaupten muß [7. 157–162]. Ihre nachhaltige Wirkung läßt sich auch als Triumph von Text(ur) über Rede/Rhetorik, von Visuellem über Verbales lesen [4. 49]. Beide Lesarten assoziieren das Gewebe mit dem poetischen, bildhaften und indirekten Ausdruck verwendenden Text, der über das (Sprach-)Handeln des Tyrannen triumphiert.

B.1.2. Bildende Kunst

Ant. Vasenbilder, Reliefs und Plastiken stellen zwar wiederholt Bezüge zum Mythos um Ph. und P. her, auffällig ist jedoch die starke Selektivität bezüglich der möglichen Motive. Mit Ausnahme einer attischen Oinochoe (Weinkrug), die eine friedliche Szene zwischen Pandion und einigen Frauen, unter ihnen P., darstellt, greifen alle Monumente vom 7. vorchristl. Jahrhundert bis in die röm. Zeit das Motiv des Sohnesmordes auf. Im Vordergrund steht entweder der Mord bzw. seine Vorbereitung oder das kannibalische Mahl des Tereus sowie die Flucht der von ihm verfolgten Frauen (nicht jedoch ihre Verwandlung in Vögel). Was die Benennung der Charaktere betrifft, setzt hier der Gebrauch menschlicher Namen anstelle der Vogelnamen Aëdon und Chelidon offenbar nach dem Erscheinen des Dramas des Sophokles (432 v. Chr.) ein – Beleg für den mit dieser Tragödie datierbaren Rezeptionswandel. Einige attische Vasen scheinen Elemente der Aëdonsage aufzugreifen, indem sie bei der Tötung des Itys Irrtum und Verwechslung nahelegen. Auf Ph.s Zungenraub verweist eventuell die Darstellung einer gestikulierenden Frau, neben der ein Messer sehen ist, wie sie ein attischer Kelch zeigt, auf dem beide Frauen als Bacchantinnen gekleidet sind (was Passagen bei Sophokles und Ovid entspricht). Durch die Konzentration auf Sohnesmord und kannibalisches Mahl läßt die Ikonographie des Mythos eine signifikante Nähe zu den Mythen um Medea, aber

auch um Thyestes und Tantalos erkennen (Atrous und Thyestes) [11].

B.2. Mittelalter und Frühe Neuzeit

B.2.1. Literatur

Im MA findet die literarische Auseinandersetzung mit dem Ph.mythos zum einen innerhalb der mach. christl.-allegorischen Auslegungs- und Deutungstradition statt, zum anderen in den Ovidübertragungen. Es kristallisiert sich außerdem seit der Spätantike eine Tradition heraus, in der die Nachtigall, häufig mit dem Synonym Philomela, als literarisches Motiv auftritt [9]. Während für manche Texte eine Zuordnung zur Rezeptionsgeschichte des Mythos schwerfällt, da er nur rudimentär anklingt, stellen andere erkennbar Bearbeitungen des Stoffes dar.

In der provenzalischen und altfrz. Dichtung des 12. und 13. Jh. fungiert das Nachtigallmotiv als komplexes Symbol für Liebe, Frühling, die Stimme des Dichters sowie die kontemplative, christl. Seele. F. Petrarca verwendet es in seinen *Rerum vulgarium fragmenta* (*Canzoniere*) einerseits angelehnt an den Ph.mythos (Sonett 110 *Zefiro torna*), andererseits abgelöst von diesem (Sonett 111 *Quel rosignuol*). Auch in den Gedichten der *Carmina Burana* (ca. 1230) ist die Nachtigall vielfach Sängerin der Liebe, das Wort »philomena« ersetzt das lat. »luscinia«; einige Gedichte rufen den Mythos explizit auf (*Iam oritur*, 58; *Axe Phebus auro*, 71; *Frigus hinc est horridum*, 82).

Die ma. Ph.adaptionen von Chrétien de Troyes, Albrecht von Halberstadt bzw. J. Wickram, J. Gower und G. Chaucer kombinieren die Auseinandersetzung mit Ovid, die Höfisierung des mythol. Geschehens und die poetische Nachtigalltypologie. In *Philomena*, vermutlich 1165–1170 von Chrétien de Troyes verfaßt, wird Ph.s Schönheit entsprechend der Darstellung von Frauen in höfischer Literatur beschrieben. Sexuelle Gewalt und Zungenraub werden zudem explizit durch den Nachtigallgesang (»Oci! Oci!« = altfrz.: »Töte! Töte!«) evoziert. Im *Ovide moralisé* ist der Ph.mythos durch Chrétiens Adaption vertreten, ergänzt durch allegorische Auslegungen des anonymen Autors. Auch in Albrechts nicht vollständig erhaltener Ph.adaption (1190 oder 1210), die nur noch auf der Grundlage von Wickrams Übertragung Ovids *Metamorphosen* (1545) rekonstruierbar ist, spielt der ma. Schönheitstopos eine zentrale Rolle. Trotz Vergewaltigung und Verstümmelung der Zunge findet eine Restauration von Ph.s vollkommener Schönheit durch die Metamorphose bzw. den Gesang der Nachtigall statt.

Der Zusammenhang von Begehren, Verstummen und Gewalt wird in Maries de France Lai *Laüstic* (breton. für Nachtigall; ca. 1160–1190) über die Verknüpfung ovidischer Motive mit einer Liebesgeschichte

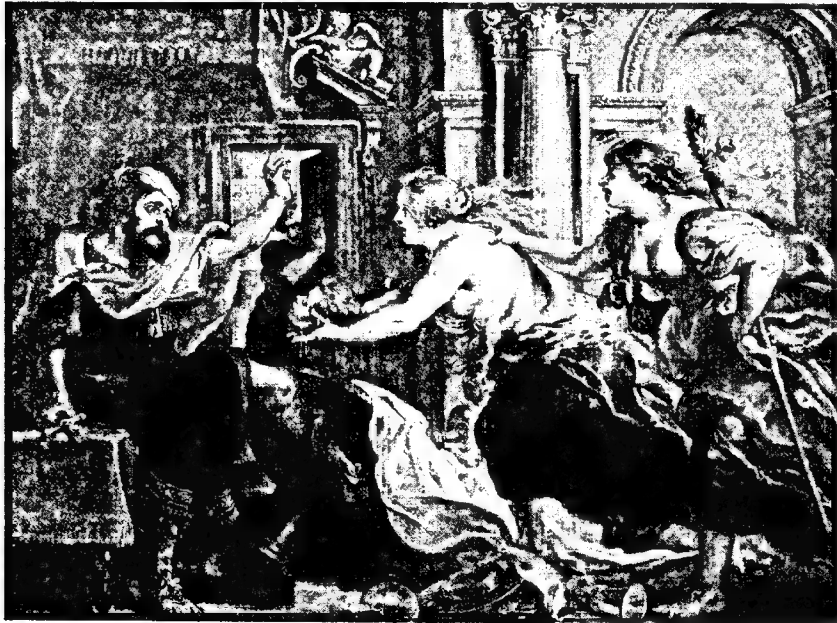


Abb. 1: Peter Paul Rubens, Das Mahl des Tereus, Öl auf Leinwand, 1636–1638. Madrid, Museo del Prado. Durch die entblößten Brüste sowie den Thyrsosstab sind Philomela und Prokne – der ovidischen Vorlage entsprechend – deutlich als Bacchantinnen gezeichnet.

verarbeitet. Im Schicksal der Nachtigall, die getötet wird, da sie einen Ehemann in ein Verhältnis seiner Frau erinnert, klingt das der Ph. an. Auch in Chaucers *Troilus and Criseyde* (ca. 1381–1385) rahmen Elemente des Mythos die Liebesgeschichte. Criseyde wird durch den Nachtigallengesang in den Schlaf gesungen und träumt, daß ein Adler mit weißen Federn ihr das Herz aus der Brust reißt. Dieses Traumbild spielt offenbar auf Ph.s Vergewaltigung an und deutet auf Criseydes Unglück voraus. Chaucers *The Legend of Philomela* (in *The Legend of Good Women*, 1385–1386) hingegen ist eine unmittelbare Adaption des Mythos, die allerdings mit Ph.s Rettung durch P. endet. Ähnlich wie bei Ovid erhält Ph. bei J. Gower im 5. Buch der *Confessio Amantis* (ca. 1390) ihre Stimme zurück, indem die verstümmelte Zunge durch den Gesang der Nachtigall ersetzt wird. Dieser artikuliert hier jedoch v. a. Scham angesichts der erlittenen sexuellen Gewalt.

Die grausamen Aspekte des Mythos üben starke Faszination auf die elisabethanische Literatur aus. Angefangen mit G. Gascoignes Gedicht *The Complaynt of Phylomene* (1576) wird Ph.s Geschichte häufig rezipiert. Dabei wird auch die Frage nach Ethik und Moral einer Rache gestellt, die Vergewaltigung mit Kindsmord vergilt. In der Gegenüberstellung von männlicher Gewalt und weiblicher Rache rückt das Geschlechterverhältnis in den Blick. In W. Shakespeares *Titus Andronicus* (1590) erleidet Lavinia, Tochter des Andronicus, das Schicksal Ph.s auf monströse Weise. Nachdem sie von den Söhnen der Tamora vergewaltigt und an Zunge und Händen verstümmelt wurde, kann sie das Geschehen nicht wie Ph. in ein

Gewebe sticken oder schreiben. Stattdessen weist sie mit ihren Armstümpfen auf die Ph.erzählung in Ovids *Metamorphosen*, um das erlittene Verbrechen enthüllen. Auch in Shakespeares *The Rape of Lucrece* (1594) ist Ph. eine wichtige Referenz. In R. Greenes Prosatext *Philomela. The Lady Fitzwater's Nightingale* (1592) ist Ph. Sängerin einer Ode über Wert und Verlust weiblicher Tugend, deren Lied den Vergewaltiger Tebaldo zurückweichen läßt. Obgleich Ph.s Name sowie ihr Vergleich mit Io und Callisto das Schicksal der Vergewaltigung suggeriert, wird diese jedoch gerade durch ihre Zunge/Stimme verhindert.

Im dt. Sprachraum läßt sich v. a. das barocke Trauerspiel *Ibrahim Sultan* von D. C. von Lohenstein (1673) auf der Folie des Ph.mythos lesen. Die durch den Tyrannen Ibrahim Sultan vergewaltigte Ambre, der ihr allerdings nicht die Zunge herausgerissen wird, artikuliert in ihrer Klagerede nach der Vergewaltigung den Wunsch, ihr »stummes Leid« in »Red und Zunge« fassen zu können.

B.2.2. Bildende Kunst und Musik

In der Bildenden Kunst des 16. und 17. Jh. ist der P./Ph.mythos kein verbreitetes Sujet. Sebastiano del Piombo stellt in dem Fresko *Der Mythos von Philomela und Prokne* (1511, Rom, Villa Farnesina) dar, wie die beiden Schwestern von Tereus verfolgt werden. Hervorzuheben ist P. P. Rubens' Ölgemälde *Das Mahl des Tereus* (vgl. Abb. 1), auf dem P. und Ph. mit aufgelöstem Haar und unbedeckter Brust auf Tereus zustürzen. Dabei präsentiert Ph. ihm den abgeschnittenen

Kopf seines Sohnes, vor dessen Anblick Tereus erschrocken zurückweicht.

Obwohl der Ph.mythos Stimme bzw. Stimmverlust und Gesang thematisiert, hat Ph. kaum Eingang in die Musikgeschichte gefunden. Für das 16. Jh. ist T. Morleys Madrigal *Though Philomela lost her love* (1593) zu nennen. Einige frz. Opern des 17. und frühen 18. Jh., die jeweils den Titel *Philomèle* tragen, sind musikgeschichtlich unbedeutend und teilweise verschollen. In R. Keisers Oper *Masaniello furioso* (1706) tritt Ph. in der ersten Arie als virtuose Sängerin auf, die den Gesang als das Medium der Oper selbst reflektiert.

B.3. Moderne

B.3.1. Literatur

Im 18. Jh. steht Ph. weiterhin vielfach synonym für Nachtigall, wobei der Name nun zum Inbegriff einer schönen, harmoniestiftenden (weiblichen) Naturstimme wird. Es entsteht der Eindruck einer Befreiung Ph.s, deren grausames Schicksal endlich überwunden wird. Explizit wird dies in G. A. Bürgers Gedicht *Die Nachtfeier der Venus* (um 1770), das mit dem Frühling zugleich einen umfassenden Neubeginn feiert. Das Lied der Ph. ist gerade nicht mehr Klage »um Tereus Grausamkeiten«, sondern drückt als »Liebesseufzen« das Erwachen eines neuen, Mensch und Natur verbindenden Gefühls aus. Eine ähnliche Umdeutung der Ph.figur unternimmt auch S. T. Coleridges Gedicht *The Nightingale* (1798), indem die tradierte Auffassung zurückweist, Ph. sei der »melancholischste Vogel«, ihr Lied ein Klagegesang. Melancholie werde allenfalls auf die Kreatur projiziert, der Natur selbst sei sie fremd. Vielmehr gelte es, deren mit Liebe und Freude erfüllte Klänge zu vernehmen.

Andere Gedichte evozieren ebenfalls Figuren des Mythos, tilgen jedoch die Spuren gewaltvollen Geschehens. In J. W. L. Gleims *Der Wiedehopf und die Nachtigall* (1811) gewinnt – ähnlich wie in einigen gelertischen Fabelgedichten – die als »schöne Seele« apostrophierte Nachtigall trotz ihrer äußeren Unscheinbarkeit einen unblutigen Wettstreit um echten Ausdruck bzw. wahre Schönheit [1. 262–265]. In S. von La Roches Briefroman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) ist das Schicksal der Hauptfigur in manchem dem Ph.s nachgebildet, ohne daß dies explizit benannt würde: Sie wird verführt, vergewaltigt, in eine einsame Hütte gesperrt. Wie Ph. verfertigt sie ein textiles Zeugnis ihrer Leiden, das eine schwesterliche Seele erreicht und ihrer Befreiung führt [1. 268–271]. Die vollständige Harmonie der Schlussszene macht jedoch die Grausamkeit des Mythos gemachende Gewalt wiederum vergessen.

Ausdrücklich bezieht sich K. Ph. Moritz in seiner kunstästhetischen Schrift *Die Signatur des Schönen* (zu-

erst 1788/89) auf den Ph.mythos. Ph. kommt als Künstlerin in den Blick, die, gerade weil sie am eigenen Leib Gewalt erleidet, ein vollendetes Werk schafft, das unmittelbar wirkt. Gewaltsamer Sprachverlust und die Zerteilung des natürlichen Körpers sind so die Voraussetzung für die Beredtheit des sich der Übersetzung in Worte entziehenden Kunstwerks: »Die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe«. Schmerz als Grund für Ph.s Gesang wird bei J. G. Herder erinnert, der die einschlägige Fabel des Babrios ins Deutsche überträgt und mehrfach nacherzählt und bearbeitet. Die griech. Ph. sei noch nicht verstummt, heißt es etwa in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1793/94); sie fahre fort, das ihr angetane Unrecht zu beklagen, und gebrauche ihre Stimme »zum Trost des sprachlosen Kummers der Menschheit«. In J. W. von Goethes Gedicht *Philomela* (1782) wird die Sängerin Ph. als eine angesprochen, die von Amor (Eros) selbst mit dem Pfeil »gefüttert« (vgl. v. 1) wurde. Die von Gift durchdrungene Kehle treffe nun ihrerseits gewaltsam das Herz der ihr Zuhörenden.

Im 19. und frühen 20. Jh. verzweigt sich die Rezeption, indem verschiedene Aspekte des myth. Stoffes, die vielfach als vertraute und verfügbare Versatzstücke kulturellen Wissens markiert werden, zum Tragen kommen. Dabei steht die Ph.figur weiterhin im Mittelpunkt. So finden sich im Werk Jean Pauls verstreut Hinweise auf Ph. als Klagernde, als Sängerin, als Frühlingsbotin, als Opfer einer Gewalttat und als Zungenlose, als Darstellerin ihres Schicksals sowie als gezähmte weibliche Kreatur. Vielfach wird zudem das Verhältnis von Mythos und Moderne grundsätzlich reflektiert. Eine in der Sinnlosigkeit des Bemühens Ph.s, die gegen sie gerichtete Gewalt durch ihre Kunst zu transformieren. In P. B. Shelleys *Epipsychidion* (1821) erscheint sie als gefangener Vogel, der vergeblich mit blutbefleckter Brust an den Stäben seines »fühllosen Gefängnisses« rüttelt. M. Arnolds Gedicht *Philomela* (1852/53) beschreibt den Nachtigallengesang als Ausdruck eines Schmerzes der »alten Welt«, der ewig andauere (»Eternal Passion! Eternal Pain!«). Myth. Strukturen sucht auch E. Pounds *Canto IV* (1930) in der Kulturgeschichte auf; die Klage der Schwalbe um Irys wird nicht nur mit anderen myth. Figuren und Erzählungen wie der um Aktäon verflochten, sondern auch mit historischen Figuren wie zwei Troubadouren, die Opfer vergleichbarer Gewaltakte wurden.

G. Leopardis *Alla Primavera* »Delle Favole Antiche« (1822) berichtet von einer Nachtigall, die die Wiederkehr des Jahres besingt und »bösem Tun und frevelndem Vollstrecken« klagt. Doch die Erklärungsmacht des Mythos für den modernen Menschen ist geschwunden, den Schmerz von Entfremdung und Transzendenzverlust kann Ph.s Lied nicht ausdrücken.

Ch. A. Swinburnes *Itylus* (1866) formuliert dagegen als Aufgabe der Dichter, die Erinnerung an Traditionen und Mythen aufrecht zu halten. Ihr Vorbild ist Ph., die hier als lyrisches Ich auftritt, das im Gegensatz zu ihrer sorglos singenden Schwester an das Fortdauern von Schuld und Leid erinnert. In der Weigerung, der Schwester zu folgen, klingt noch einmal die Fabel des Babrios nach.

In T. S. Eliots *Sweeney among the Nightingales* (1918) wird u. a. der Mythos um Ph. und P. sowie dessen Rezeption evoziert. Durch die Situierung der Figuren in alltäglich-trivialen Kontexten (etwa einem Bordell) wird jedoch deren Bedeutung auf groteske Weise relativiert. Auch Mörikes *An Philomele* (1838) ironisiert bereits das die Rezeption des Nachtigallenstoffes prägende Pathos. Einen anderen Akzent setzt O. Wildes *The Burden of Itys* (1881), wo Ph.s Klage als perpetuierte Erinnerung an »alte Götter«, an Leid und Sohnesopfer erscheint, die hier außerdem christlich konnotiert werden. Indem Ph. aufgefordert wird, einzuhalten und der »Verzweiflungsqual« ein Ende zu setzen, liest sich das Gedicht als Ermächtigungsgeste eines modernen Ich gegenüber einer erdrückenden myth.-religiösen Tradition.

Seit den 1970er Jahren hat die Literatur den Mythos v. a. unter dem Aspekt der Geschlechterdifferenz aufgegriffen, wobei die Aufdeckung patriarchaler Gewalt allmählich von einer strukturellen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von *gender*, Macht und Sprache abgelöst wird. In J. Irvings *The World According to Garp* (1978) entzündet sich die Kontroverse um patriarchale Gewalt an einer Gruppe von Frauen, die sich nach einem elfjährigen Vergewaltigungsoffer benennt, dem außerdem die Zunge herausgeschnitten wurde. Einige Texte afro-amerikan. Autorinnen erweitern die *gender*-Perspektive um diejenige rassistischer Unterdrückung. Besonders in A. Walkers Briefroman *The Color Purple* (1982) lassen sich Parallelen zum Ph.mythos erkennen [2]: die Vergewaltigung der weiblichen Hauptfigur, die an einen tyrannischen Ehemann zwangsverheiratet wird, sowie die dadurch besiegelte Trennung der beiden Schwestern. Indem ihr Briefverkehr unterbunden wird, drückt sich das Schicksal der Gepeinigten auch als Verstummung aus, das aber allmählich durch alternative (weibliche) Ausdrucksformen wie lesbische Liebe und Textarbeiten gelöst wird. Eine komplexe Auseinandersetzung mit dem Ph.stoff stellt das eng an Ovid angelehnte Stück *The Love of the Nightingale* (1988) der brit. Dramatikerin T. Wertebaker dar. Stärker noch als bei Ovid werden die Redeauftritte der Ph.figur und ihre Zurechtweisung ob ihrer unvorsichtigen, »wandernden« Zunge in Szene gesetzt. Die Schwierigkeit, einen Ausdruck für weibliche Erfahrungen zu finden, welche die Mitglieder des weiblichen Chors (u. a. He-

lena, Echo, Juno) artikuliert wird, erscheinen damit als Folge eines Sprachverlusts durch Beraubung. Diese wird auch hier mit Tereus, dem Barbaren, assoziiert, allerdings wird die Koppelung von Fremdheit und Gewalt zugleich als Projektion lesbar. Auch in der dt. Literatur der Gegenwart setzen Vergewaltigungsszenen, die häufig den Ph.mythos anklingen lassen, Reflexionen über das Verhältnis von Sprache, Körper und Macht in Gang [6].

Die Verschränkung von *gender* und kultureller Differenz (bzw. *race*) prägt eine Reihe literarischer Texte des Postkolonialismus. In J. M. Coetzees Roman *Foe* (1986) evoziert eine männliche Figur namens Freitag Ph.s Schicksal. Über den Verlust seiner Zunge, der mit dem Verlust von kultureller Identität und Männlichkeit korrespondiert, existieren verschiedene Versionen; das Ereignis selbst bleibt unerzählbar. Alternativ gewinnen Musik und Klang an Bedeutung [5]. Auch in S. Kanes Drama *Cleansed* (1998), das in einer psychiatrischen Klinik spielt, erleidet eine männliche Figur durch den »Doktor« das Schicksal Ph.s. Zugleich klingt die Verstümmelung der Lavinia bei Shakespeare an, die durch Abschneiden von Zunge, Händen und Füßen überboten wird, wodurch die Figur auch noch am Ausdruck durch Bewegung und Tanz gehindert wird. Mit Kane verglichen wurde die Dramatisierung des Stoffes durch J. Laurens in *The Three Birds* (2000).

Zur Wiederbelebung des Mythos haben in den 1990er Jahren auch die Ovidübersetzungen von T. Hughes beigetragen. *Tales from Ovid* (1997) behandeln den Stoff unter dem Titel *Tereus*, wobei Handlungen und Motive aller drei Hauptfiguren in zeitgemäßer, psychologischer Sprache ausgeleuchtet werden. Die von Hughes in der Einleitung konstatierten Parallelen zwischen der Zeit Ovids und seiner eigenen als Epochen einer katastrophischen Endzeit leiten auch Ch. Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988). Hier tauchen Tereus, der Schlachter, und seine Frau P. als Einwohner der Stadt Tomi auf, in welcher der Protagonist den dort vermeintlich im Exil lebenden Naso (Ovid) bzw. eine Fassung seiner *Metamorphosen* sucht. Er findet aber nur Trümmer und Fetzen, die auf die alten Geschichten hindeuten. Diese werden für den Lesenden zunehmend lebendig, verwickeln ihn aber in ihre Abläufe, die – wie die Schlusß auftretende Ph. und das sich wieder ereignende myth. Geschehen demonstriert – nichts an Grausamkeit eingebüßt haben.

B.3.2. Kunst und Musik

Die moderne Malerei hat sich selten des Stoffes angenommen. Das Gemälde *Philomela und Procne* (1881, Paris, Musée du Luxembourg) von W. A. Bouguereau bildet eine kunstgeschichtlich wenig bedeutsame Ausnahme. Es läßt besonders die grausamen

Handlungselemente völlig hinter die neoklassizistische Darstellung zweier weiblicher Allegorien der Musik zurücktreten, die Lyra bzw. Tamburin halten, möglicherweise also Klang und Rhythmus verkörpern, wobei die Gegensätze (blond – dunkel, apollinisch – dionysisch) sich harmonisch verbinden. Unter neueren Illustrationen der ovidischen *Metamorphosen* sind die Radierungen P. Picassos (1930) erwähnenswert, von denen eine die Vergewaltigung Ph.s thematisiert.

Auch musikalisch ist der Stoff in neueren Gestaltungen selten aufgegriffen worden. Neben Vertonungen älterer Texte wie der Komposition *Philomel* (1921) von E. Goossens, die auf das Gedicht *As it fell upon a day* von R. Barnfield (1598) zurückgreift, ist besonders die 1925 entstandene, aber erst 1972 uraufgeführte Oper *Filomela* »*l'infatuato*« von F. Malipiero zu nennen. Sie verknüpft den Ph.stoff mit der Sirenen-Geschichte der *Odyssee*, wobei Ph. als Gefesselte sowohl Züge des Odysseus trägt wie später als Singende die einer Sirene. Zuletzt gerät sie über ihren Tanz und Gesang selbst in eine tödliche Ekstase.

Als Pionierarbeit gilt das von M. Babbitt auf der Grundlage eines Textes von J. Hollander »für Sopran, Tonband und Synthesizer« komponierte, 1964 uraufgeführte Stück *Philomel*. Seine drei Teile, in denen Ph.s Flucht, ihre Anverwandlung an die Waldvögel durch Echorede und die Entdeckung einer neuen, mächtigen Ausdrucksmöglichkeit im Gesang als Nachtigall thematisiert werden, experimentieren mit dem Zusammenspiel von live gesungener, elektronisch wiedergegebener und technisch simulierter Stimme. In Effekten der Verstellung und Vervielfältigung setzt die Differenz von Natur- und Kunststimme, von Original und Reproduktion außer Kraft.

B.3.3. Film

Abgesehen von kleineren Arbeiten wie dem Essay-Film *Philomela Speaks* (USA 1996) von K. Sweeney gibt es keine umfassende filmische Bearbeitung des Stoffes. Einige Literaturverfilmungen arbeiten jedoch die in den Vorlagen präsenten Bezüge in besonderer Weise heraus. Dies gilt etwa für den auf Shakespeares *Titus Andronicus* basierenden Film *Titus* (USA 1999) von J. Taymor, aber auch für St. Spielbergs *The Color Purple* (USA 1985), einer Verfilmung des Romans von A. Walker (s. o. B. 3.1.). Die Bedeutung von Stimme und Gesang spielt hier, unterstützt durch den Musical-Charakter, für die Annäherung der Frauen eine besondere Rolle; der Song »Sister« zieht sich leitmotivisch durch den Film.

Parallelen zum Mythos von Ph. und P. lassen sich in R. Scotts *Thelma and Louise* (USA 1991) aufweisen. Nachdem sie eine versuchte Vergewaltigung durch einen Mord verhindern, geraten die weiblichen Titelfi-

guren in einen Sog immer neuer Gewalttaten, die keine Aussicht darauf haben, von einer patriarchalischen Gesellschaft, Polizei und Justiz entschuldigt zu werden. Die Schlusßszene zeigt sie vor ihren Verfolgern in ihrem auf den Abgrund des Grand Canyon zu rasenden Auto davonfliegen.

Deutliche Referenzen gibt es in P. Greenaways *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (England 1989), dessen barbarischer und gieriger Dieb als Teufelsfigur gelesen werden kann, zumal er von seiner Frau zuletzt zu einem kannibalischen Mahl gezwungen wird [10]. Ein androgyner singender Knabe evoziert, indem er Blutschuld gemahnt, sowohl das Klageged Ph.s wie auch einen Gnade erflehenden Engelsgesang. Indem Kannibalismus und Gesang zugleich mit ant. Mythen und mit christl. Eucharistie assoziiert werden, bettet der Film den Mythos um Ph. und P. in komplexe kulturgeschichtliche Bezüge ein.

→ *Atreus und Thyestes; Medea; Sirenen*

Forschungsliteratur

- [1] D. BISCHOFF, Die schöne Stimme und der versehrte Körper. Ovids *Philomela* und die »eloquentia corporis« im Diskurs der Empfindsamkeit, in: D. Bischoff/M. Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*, 2003, 249–281 [2] M. J. CUTTER, *Philomela Speaks: Alice Walker's Revisioning of Rape Archetypes in 'The Color Purple'*, in: MELUS 25/3–4, 2000, 161–180 [3] V. GÉLY et al. (Hrsg.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, 2006 [4] J. HEFFERNAN, *Weaving Rape. Ekphrastic Metamorphoses of the Philomela Myth from Ovid to Shakespeare*, in: J. Heffernan (Hrsg.), *Museum of Words. The Poetic Ekphrasis from Homer to Ashbery*, 1993, 46–90 [5] G. HUGGAN, *Philomela's Retold Story: Silence, Music, and the Post-Colonial Text*, in: JCL 15/1, 1990, 12–23 [6] B. LINKLATER, *Philomela's Revenge: Challenges to Rape in Recent Writing in German*, in: GL & L 54/3, 2001, 253–271 [7] E. MARDER, *Disarticulated Voices: Feminism and Philomela*, in: Hypatia 7/2, 1992, 148–166 [8] P. MONELLA, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, 2005 [9] W. PFEFFER, *The Change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature*, 1985 [10] J. F. SIEGEL, *Peter Greenaway's 'The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover: A Cockney Procne'*, in: M. M. Winkler (Hrsg.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, 2001, 233–257 [11] E. TOULOUPA, *Art. Prokne et Philomela*, in: LIMC 7.1, 1994, 527–529.

Doerte Bischoff (Münster)
Julie Freytag (Hamburg)

Pollux, Polydeukes s. Kastor und Polydeukes

Polyphemos s. Galateia und Polyphemos

Pomona

A. Mythos

P., die röm. Göttin der Obstbäume, hat kein griech. Pendant. Ovid (*Ov. met.* 14,622–771) beschreibt sie als keusche Baumnymphe, die zur Zeit des Albanerkönigs Procas lebt, und erzählt, wie sie von zahlreichen *dei agresti* (ländlichen Göttern), darunter Silen (**Silen*, Satyr) und Priapus, umworben wird, am drängendsten aber von Vertumnus (= V.), der, wie sein von *vertere* (»wenden«) abgeleiteter Name besagt, fähig ist, jede beliebige Gestalt anzunehmen. Nachdem V. sich P.s Garten in diversen männlichen *personae* (als Schnitter, Ackerbauer, Gärtner oder Winzer, Soldat und Fischer) vergeblich genähert hat, versucht er sein Glück als alte Frau. In dieser Verwandlung findet er Einlaß in P.s Reich und hat *■* Gelegenheit, ihr ausführlich von seiner Leidenschaft zu künden. Auf diese Weise und durch das Erzählen der Geschichte der Anaxarete, die von den Göttern für ihre Undankbarkeit gegenüber dem sie liebenden Iphis versteinert wurde, gelingt es V., P.s Herz für die Liebe *■* öffnen. Vollends und endgültig gewinnt er es, nachdem er vor ihren Augen seine eigentliche Gestalt, die eines schönen Jünglings, angenommen hat.

Servius (*Serv. Aen.* 7,190) bezeugt eine Tradition, nach der P. die Gattin des italischen Königs Picus ist, den die Zauberin Circe *■* Eifersucht in einen Specht verwandelt. Schon Ovid (*Ov. met.* 14,308–434) kennt diesen Stoff, ersetzt P. darin aber durch eine **Nympha ■■■■* Canens.

B. Rezeption

B.1. Antike und Mittelalter

Plinius d.Ä. vollzieht die Überleitung von den Feldfrüchten und sonstigen Bodenpflanzen zu den Obstbäumen am Beginn von Buch 23 der *Naturalis historia*, indem er P. *■* von der »voluptas« (**Lust*) und »utilitas« (**Nutzen*) künden läßt, die sie der Menschheit bereite. Ein Wechselsang des Calpurnius Siculus (*Calp. ecl.* 2), in dem ein Hirt und ein Gärtner miteinander wetteifern, ist der älteste erhaltene Text, der P. mit Flora assoziiert. Avienus (3,1095f.) nennt P. in einem Atemzug mit Ceres, Sidonius Apollinaris (*Sidon. carm.* 11,115–118) zeigt sie in einer Gruppe von Gottheiten, *■* der u. a. Flora, Ceres und Pallas (als die für Olivenöl zuständige Göttin) gehören.

In den *Genealogie deorum gentilium* (8,10,1–2; vgl. 4,14,5) präsentiert G. Boccaccio die von Servius über-

lieferte Picusmythe (wobei *■* P. ausdrücklich als »pomorum dea«, »Göttin der Obstbäume« bezeichnet) und verzichtet, wohl um der Göttin keinen weiteren Gatten zuzuordnen *■* müssen, auf die ovidische Ver-zählung. Als Gemahlin des V. erscheint P. dagegen in einem älteren Text des Autors, der *Comedia delle ninfe fiorentine* (um 1341/42). Adione, eine der Florentiner **Nymphen*, erzählt darin (Kap. 26) eine Liebesgeschichte, die, wie spätestens *■* Ende des Buches klar wird, einer christl. Allegorese zu unterziehen ist. Innerhalb dieser Geschichte spielt ihre Lehrzeit bei Pomona [sic] eine herausragende Rolle. Die Göttin, so Adione, habe sie, die einst »lasciva« gewesen sei, zu einer selbstbeherrschten Frau herangebildet, indem sie sie in der Gartenarbeit unterwiesener habe. Dergestalt gereift, habe sie, die Nymphe, es unter gütiger Mithilfe einer »santa dea« – *Venus caelestis* als Personifikation der spirituellen Liebe – ihrerseits vermocht, Diono – sein Name ist wohl nach Horaz (*Hor. carm.* 2,1,37–40) mit der sinnlichen Liebe oder *Venus vulgaris* zu assoziieren –, einen Sohn der Ceres und des Bacchus (des trunkenen Übermaßes), auf den rechten Weg zu führen und ihm so zur Unsterblichkeit (zum ewigen Leben) zu verhelfen. Ein Hymnus in Terzinen, den Adione (= »Nicht-Dione«) im Anschluß *■* ihre Erzählung singt (Kap. 27), feiert P. als Inbegriff der Mäßigung (**misura*) und attestiert ihr, »sommo Giove« (**den höchsten Jupiter*, d. h. Gott) stets von Herzen *■* lieben. Innerhalb von Adiones Erzählung äußert P., trotz ihres faltenlosen Gesichts »antichissima« (**uralt*) *■* sein (Ovid hatte anderes behauptet!) und sich dem Obstbau erst nach dem Ende des Saturnischen Zeitalters zugewandt zu haben. Zuvor sei dies nicht nötig gewesen, da sich die Menschen der *aetas aurea* (des Goldenen Zeitalters) mit den Eicheln begnügt hätten, die ihnen die Natur von sich *■* geschenkt habe.

P. Bersuire wertet die V.-und-P.episode im *Ovidius monalizatus* [5. 181] als warnendes Beispiel vor der »malitia« (**Bosheit*) alter Frauen bzw. den Verstellungskünsten des Teufels, daneben freilich als positives Exemplum, dem man entnehmen könne, daß ein Prediger mit verschiedenen Redeweisen operieren müsse, um die Seelen der ihm anvertrauten Menschen »ad caritatis connubium« (**zur Liebesvermählung*) zu führen.

B.2. Neuzeit und Moderne

B.2.1. Vertumnus und Pomona

Die ovidische Erzählung von V. und P. wurde zum Gegenstand metrischer Übersetzungen von J.-A. de Baif (*Amour de Vertun et Pomone*, 1573) und A. Pope (*Vertumnus and Pomona*, 1712); als Märchen »im antiken Ton« gestaltete sie H. Imhoff (*Vertumnus und Pomona*, 1960). Alle drei Versionen verzichten auf die eingeschobene Mythe von Iphis und Anaxarete.

Für die Bühne gestaltet wurde der ovidische V.-und-P.mythos erstmals durch die Komödie *Pomona* (Siena 1524) von N. Alticozzi. Die kulturhistorisch bedeutendste szenische Adaptation des Stoffes dürfte die von R. Cambert (Musik) und P. Perrin (Libretto) verfaßte *Pomone* (1671) sein. Diese *Pastorale mise ■* *musique* ist die älteste frz. Oper und war die erste Produktion der 1669 gegründeten Académie d'Opéra. Nur der Text, den Perrin als »une manière de Poësie originale & sans modèle« bezeichnete, ist vollständig erhalten, von der Musik, deren Rezitative von der zeitgenössischen Kritik gefeiert wurden, dagegen nur wenige Partien. In der Vorrede preist V. im Dialog mit der Nymphe der Seine zunächst Ludwig XIV., bevor er kundtut, des Königs Augen auf angenehme Weise täuschen zu wollen. Damit ist ein wesentlicher Zug angesprochen: häufige spektakuläre Transformationen des Bühnenbilds, die u. a. damit zu erklären sind, daß V. nicht nur seine Gestalt mehrfach ändert, sondern mit ihr stets auch das Ambiente, in dem er agiert. An dramatischer Intensität gewinnt das Libretto dadurch, daß sich V. nach seinen erfolglosen Annäherungsversuchen in männlicher Gestalt (hier nicht als Schnitter etc., sondern als Plutos und Bacchus) nicht in irgendeine Alte verwandelt, sondern in P.s Amme Beroë, die ihrerseits in ihn verliebt ist. Um P.s Öffnung für den Eros plausibler zu machen, wird sie nicht erst durch den verkleideten V., sondern schon zuvor durch Flora entsprechend »indoktriniert«, wenn auch zunächst folgenlos. Das Finale des Stücks ist *■■■* geradezu aufdringlicher Harmonie: V. wird P.s Gemahl, und Beroë erhält *■■■* P. die Erlaubnis, V. weiterhin zu lieben.

Unter den Balletten, die den ovidischen Stoff *■■■* Grundlage haben, verdient die *Pomona* (1927) von C. Lambart (Musik) und F. Ashton (Choreographie) Erwähnung.

Die meisten Maler, die sich an der Erzählung von V. und P. inspirierten, wählten die Unterweisung der Nymphe durch ihren als alte Frau getarnten Werber als Gegenstand. F. Melzi läßt das Plädoyer des verkleideten V. für die Liebe vor einer von Weinlaub umschlungenen Ulme stattfinden (*Vertumnus und Pomona*, Gemälde, erste Hälfte 16. Jh., Berlin, Gemäldegalerie) und zeigt somit das vegetative »Liebespaar«, das die »Alte« bei Ovid (*Ov. met.* 14,661–668) in P.s Garten

vorfindet und als exemplarisch preist. In einem themen- und titelgleichen Werk etabliert H. Goltzius einen starken Kontrast zwischen der prangenden Weiblichkeit P.s – sie erscheint als Liegefigur mit unverhülltem Oberkörper und nachgerade apfelförmigen Brüsten – und der physischen Verfallenheit der »Alten« (1615, Cambridge, Fitzwilliam Museum).

Ein nahezu gleichzeitiges Gemälde von J. Tengnagel (*Vertumnus und Pomona*, 1617, Amsterdam, Rijksmuseum) zeigt P. züchtig verhüllt in bauerlicher Tracht samt Kopfputz, wie sie der gestisch unterstrichenen Argumentation ihres hochbetagt wirkenden Gegenübers aufmerksam-nachdenklich lauscht. Ikonographisch ungewöhnlich ist das Fresko *Vertumnus und Pomona*, mit dem J. Pontorno eine Lünette im Salone der Medici-Villa von Poggio a Caiano schmückte (1519–1521). V. ist im unteren linken, P. im unteren rechten Eck des Freskos *■* sehen. Die auffälligsten *personae* des Werkes sind indes zwei auf einer Mauer im Mittelgrund sitzende Gestalten: links ein nackter Jüngling, der in einen über ihm befindlichen Zweig greift, rechts eine züchtig gekleidete junge Frau, die frontal in den Saal blickt. Es ist denkbar, daß sie den noch lasziven Dioneo und die bereits von P. unterwiesene Adione aus G. Boccaccios *Comedia delle ninfe fiorentine* darstellen sollen.

B.2.2. Pomona als Inbegriff der Naturkraft

G. Giraldi Cinzio machte P. zur zentralen Figur des Prologs seiner *Egle*, die er dem Ferrareser Theaterpublikum 1545 als erste nachantike *fabula satyrica* präsentierte. Die Prologstimme des Stücks berichtet, wie dessen Autor einst *■■■* Zeugen eines Streits zwischen P. und der Hirtengöttin Pales geworden sei, in dem letztere behauptet habe, daß die Kräfte der Natur gemessen an früheren Zeiten geschwunden seien (vgl. *Lucr.* 2,1150–1153). P., »più saggia« (**weiser*), habe die Gegenposition vertreten (wie *Plin. epist.* 6,21,1). Von den Kontrahentinnen zum Richter bestimmt, habe sich der Dichter der Meinung der Obstgöttin angeschlossen und die Natur für »von Natur aus freigebig« (**per natura largas*) erklärt. P. habe ihn daraufhin beauftragt, dafür zu sorgen, daß das Klischee von der Schwäche der Natura entschieden widerlegt werde. Der Dichter habe *■* versprochen. Um ihm zu helfen, habe P. persönlich für die Verpflanzung der Landschaft Arkadiens samt ihrer Bewohner nach Ferrara gesorgt. So sei zu erklären, daß das Theaterpublikum der Stadt nun statt der ursprünglich geplanten Tragödie (**cose reali*) ein Satyrspiel zu sehen bekomme.

Ein Vierzeiler, den W. Morris für eine 1884/85 gewobene Tapisserie schuf, läßt P. ihre unerschöpfliche Vitalität preisen. Auf dem *■■■* E. Burne-Jones entworfene Teppich (vgl. Abb. 1) erscheint die Göttin



Abb. 1: E. Burne-Jones, Pomona, Tapiserie, 1884/85. Manchester, The Whitworth Art Gallery.

vor einem Hintergrund ■■■ blumengeschmückten Blattarabesken. Sie trägt ein Gewand, dessen Bausch mit Obst gefüllt ist, ihre Linke hält einen Zweig mit Früchten. In den Versen des Titulus erhebt P. ihr Wirken über das der großen Helden. Das beständig Wunder hervorbringende (Weiblich-)Zyklische empfangt, klagt sie, zu Unrecht weniger Aufmerksamkeit als das (Männlich-)Ephemere, von dem die großen Epen kündeten.

Das 20. Jahrhundert brachte bes. viele P. skulptur- ■■■ hoher Qualität hervor. Die erste und wohl beste Standfigur A. Maillols ist seine bronzene, lebensgroße Pomona mit Äpfeln in den vorgestreckten Händen und einem Blütenkranz im Haar (1908–1910, Prag, Národní Galerie [1]). Gemeinsam mit den beiden Attributen verweisen auch ihre prallen Brüste auf ihre vitale Kraft. Mehrfach begegnet P. im Schaffen des Bildhauers M. Marini. Seine letzte Version des Themas ist ein bleigrauer Steinguß (1972, München, Staatsgalerie moderner Kunst), der die Göttin als »archaische Frauengestalt« zeigt, »die sich in schweren, groben Rundungen Raum verschafft« [2. 70]. Auf andere Weise urtümlich, nämlich als aufrecht sitzende,

dem Betrachter frontal zugewandte Sitzfigur mit streng gescheiteltem Haar und üppigen Brüsten, präsentiert sich eine Pomona, die G. Marcks aus Untersberger Marmor schuf (1932, Boston, Museum of Fine Arts).

Das köstliche Gedicht Pomona (1912) des Iren P. R. Chalmers ist über drei seiner vier Strophen als Hymnus auf die Gottheit und ihre Segnungen gestaltet. In Strophe 3 erklärt sich der Ich-Sprecher zum Anhänger P.s und grenzt sich, rustikale Schlichtheit und Sinnesfreude ostendierend, von den Jüngern anderer Göttinnen ■■■ ab, bes. von denen, die »the Muses [...] learned and glum« verehrten (Muses). Der scherzhafte Ton dieser Äußerungen, an die sich eine quasi-marianische Formel für P. (»our lady of apples«) anschließt, und die bäuerlich-derbe Zeichnung der Göttin (mit fruchtbeladenen »brown arms«) sorgen dafür, daß der Übergang zum burlesken Finale des Gedichts nicht allzu brüsk ausfällt. Darin erklärt der Sprecher ein Wirtshaus in seiner Umgebung zu P.s »shrine« und ergänzt, daß, falls die Göttin gerade nicht in ihrem Heiligtum weilen sollte, »an apple-cheeked Hebe« dort deren »nectar«, den Cidre, ausschenke. Die launige Bezeichnung der Kellnerin mit dem Namen der griech. Göttin der Jugend paßt ■■■ Beschreibung des Mädchens am Ende des Gedichts: »She's brown and she's smiling, she's plump, she's beguiling, /perhaps not the goddess, but one of her girls!«

B.2.3. »Pomona« als Titel pomologischer Publikationen

Die Neigung der kaiserzeitlichen röm. Dichter, P. als Allegorie des Obstbaus bzw. des davon ausgehenden Segens ■■■ werten, und insbes. Plinius d.Ä. (Plin. nat. 23, 2, 2) dürften den Usus begründet haben, »P.« als metonymische Bezeichnung für Obstkunde zu verwenden: so C. Stengel, *Hortensius et dea Flora cum Pomona historice, tropologice et anagogice descripti*, 1647; J. Evelyn, *Pomona, or An Appendix Concerning Fruit-Trees, in Relation to Cider, the Making and Several Ways of Ordering It*, 1664; B. Langley, *Pomona, or the Fruit-Garden Illustrated*, 1729. J. Mayers Werk *Pomona Franconica* (3 Bde., 1776–1792, Text dt. und frz.) wurde vorbildhaft für: J. Kraft, *Abhandlung von den Obstbäumen – Pomona Austriaca*, 2 Bde., 1792–96; M. Rössler, *Pomona Bohemica*, 1795; J.-B.-L. Lelieur, *La Pomone française*, o. J. (ca. 1800–1810); G. Brookshaw, *Pomona Britannica*, 1812. Zwischen 1851 und 1867 erschien das Periodikum *Pomona. Allgemeine deutsche Zeitschrift für den gesamten Obst- und Weinbau*.

B.2.4. Figurative Verwendungen des Titels »Pomona«

Ein diaphan-metaphorischer Gebrauch des Namens P. kennzeichnet den Titel des 1726 anonym gedruckten Werks *Pomona oder Aufgesammelte Früchte der Einsamkeit* von C. Fürer von Haimendorf. Anders motiviert ist der Göttername als Auftaktelement des Titels der Zeitschrift *Pomona für Deutschlands Töchter*, die S. von La Roche 1783–1784 veröffentlichte. Die Autorin suggeriert, daß der Name des Monatsblatts auf ihr zur Zeit der Publikation nicht mehr ganz junges Alter zurückzuführen sei [4. xx]. Ungeachtet dieser Äußerung steht zu vermuten, daß der Titel der Zeitschrift ■■■ deren Aufgabe erklären sollte, was Plinius d.Ä. als charakteristische Tätigkeit P.s bezeichnet hatte: das Spenden von viel Freude und noch mehr Nutzen (»plus [...] utilitatis causa genuit etiam quam voluptatis«, Plin. nat. 23, 2, 2). Die Worte des ant. Naturkundlers hallen nahezu sicher im Auftaktsatz der ersten Nummer der *Pomona* wider, in dem La Roche ihre Zeitschrift von anderen Periodika abhebt, die Männer seinerzeit für Frauen zusammenstellten: »Das Magazin für Frauenzimmer und Das Jahrbuch der Denkwürdigkeiten für das schöne Geschlecht zeigen meinen Leserinnen, was teutsche Männer ■■■ nützlich und gefällig erachten, und »Pomona« wird Ihnen sagen, was ich als Frau dafür halte.« Es ■■■ mithin La Roches Ziel, das horazische Postulat des *utile et dulce* ■■■ weiblicher Sicht zu erfüllen.

B.2.5. Romane

1913 veröffentlichte J. Péladan als 20. Band seiner *La Décadence latine* überschriebenen *Éthopée* einen Roman namens *Pomone*. Es ist die Geschichte des erfolglosen Komponisten Claude, der nach langem Zögern

seine Karriereambitionen aufgibt und Paris verläßt. In der Provinz finden er und seine Frau Colette zu einem späten Liebesglück. In den Augen ihres mittlerweile 50jährigen Gatten vermag die zehn Jahre jüngere Colette verschiedene Stadien der Weiblichkeit (»virginité, nubilité, maturité«) gleichzeitig zu verkörpern, so wie man es G. Lomazzo zufolge einer verlorenen Pomona Leonardos da Vinci attestieren konnte. Die Notiz des ital. Antiquars wird nicht nur von der männlichen Hauptfigur des Romans evoziert; Péladan, der auch als Leonardo-Forscher in Erscheinung trat, stellte sie seinem Roman überdies als Motto voran.

Im Roman *Pomona* von G. Leutenegger (2004) ist P. der Name der Ich-Erzählerin. Diese hat seit ihrer Kindheit in einem Schweizer Dorf eine innige Beziehung zu Äpfeln, da ihre Mutter allerlei Sorten davon im Keller ihres Wohnhauses lagerte. Auch erlebt sie ihre erotische Initiation auf einer Wiese mit Apfelbäumen. Markantere Bezüge zur Tradition des Mythos fehlen jedoch.

→ Nymphen

Forschungsliteratur

- [1] U. BERGER/J. ZUTTER, Aristide Maillol, 1996
 [2] E. MAURER, Marino Marini. Staatsgalerie moderner Kunst München, 1997 [3] H.E. SAMUEL, Art. Krieger, Johann Philipp, in: NG 13, 2001, 913–915 [4] J. VORDERSTEMANN, Vorwort, in: S. La Roche, *Pomona für Deutschlands Töchter* (1783–1784), Faksimile-Ausgabe hrsg. von J. Vorderstemann, 1987.

Zitierte Quellen

- [5] P. BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, 1966.

Tobias Leuker (Augsburg)

Poseidon

(Ποσειδών, lat. Neptunus)

A. Mythos

P. gilt als Olympischer Gott des Meeres, der Erdbeben und der Pferde (Hom.h. 22; Paus. 7,21,7 ff.). Als Sohn des Kronos und der Rhea wird er – wie auch seine Geschwister – vom Vater verschlungen. Nur Zeus überlebt und zwingt Kronos, die Kinder wieder auszuspeien (Hes.theog. 453 ff.). Gemeinsam mit seinen Geschwistern kämpft P. siegreich gegen den Vater und die Titanen um die Weltherrschaft; dabei führt er den Dreizack als Waffe (Apollod. 1,5–8; Hes.theog. 630). Bei der Aufteilung der Welt wird P. zum Herrscher über das Meer (Hom.II. 15,187 ff.; Apollod. 1,5–8) und nimmt Amphitrite zur Frau (Hes.theog. 244 und 930; Eratosth.katasterismoi 31). Gemeinsam mit ihr residiert er in seinem Schloß in den Tiefen des Meeres (Hom.II. 13,21). Seine Beinamen Enosichthōn (Erderschütterer) und Hippios (Pferdegestaltiger) zeugen davon, daß seine Macht nicht allein auf das Meer beschränkt war, und deuten auf einen P.kult, der älter war als die Zeusreligion [27. 446]. Mit der Gleichsetzung von P. und N. unter den Römern büßt der Gott seine Macht als Erderschütterer ein; er gilt nunmehr als Gott des Meeres und des Seehandels.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Für P. gibt es keinen zentralen Mythos [18. 71], vielmehr zahlreiche Begebenheiten, in die er verstrickt ist, häufig allein durch seine Vaterschaft. Neben seiner Frau Amphitrite pflegt P. zahlreiche Liebschaften; die bedeutendsten gehören jene mit Amymone (s. u.), mit Gorgo/Medusa (Hes.theog. 278 ff.) sowie mit Demeter. Zu den wichtigsten Nachkommen zählen Triton (Hes.theog. 930), Polyphemos (Galateia und Polyphemos; Hom.Od. 1,68), Pegasos (Hes.theog. 278 ff.) und Theseus (Paus. 1,17,3). Wer sich seiner Zuneigung abhold zeigt, wird verfolgt, überzeugt oder überlistet (z. B. Demeter, vgl. Ail.nat. 10,40; Paus. 8,25,5–7).

Der Mythos berichtet von vielen Streitigkeiten, in die P. verwickelt ist; erwähnt sei der Wettkampf mit Athena um das Land Attika, den P. mit dem Hervorrufen einer Quelle (bzw. mit der Erschaffung des Pfer-

des, Ov.met. 6,70–82) zu gewinnen hofft, Athena mit dem Ölbaum. Als sich der Götterrat gegen P. entscheidet, wird er wütend und überflutet das Land (Apollod. 3,176–180). Auch die *Odyssee* erzählt von der Rache P.s, diesmal an Odysseus für die Blendung seines Sohnes Polyphemos (Hom.Od. 1,68). Nachdem der trojanische König Laomedon P. um den Lohn, den er für den Bau der Stadtmauer erhalten sollte, betrogen hat (Hom.II. 7,452; 21,435), ist der Meergott auch im Kampf gegen Troja einer der Hauptakteure auf Seiten der Griechen und damit Gegner seines älteren (Hom.II. 15,197 ff.) bzw. jüngeren (Hes.theog. 455 ff.) Bruders Zeus (Hom.II. 13,10 ff.); dennoch setzt er sich für den Trojaner Aeneias ein (Hom.II. 20,318 ff.; Verg.Aen.).

Wer P. erzürnt, den sucht er mit Meereseungeheuern, Fluten und Stürmen heim: Er überflutet Troja und schickt ein Meereseungeheuer (Apollod. 2,100–105; Ov.met. 15,199 ff.), er ist für den Minotaurus verantwortlich (Apollod. 3,9–14), und in der Gigantomachie schleudert er die Insel Nisyros als Kampfgeschloß (Apollod. 1,36–41). P. erscheint solchermaßen in der ant. Literatur als ein Gott der rohen Gewalt und des Chaos, der den Göttern der Intelligenz und der Ordnung stets untergeordnet ist [3. 19–31]. Ein anderes Bild zeichnet Vergil: In der Adaption des Meeres-Thiasos (s. u. B.1.2.) tauchen nicht Ungeheuer dem Wasser auf (Hom.II. 13,27), sondern ein buntes Gefolge, das Freude (*gaudia*) weckt (Verg.Aen. 5, 817 ff.).

B.1.2. Bildende Kunst

Bereits im 7. Jh. v. Chr. wird P.s typisches Erscheinungsbild geprägt: Er ist fast immer als bärtiger, langhaariger Mann gezeichnet, nackt oder mit einem Chiton (Untergewand) bekleidet. In dieser Aufmachung unterscheidet ihn nichts von seinem Bruder Zeus, abgesehen von den Attributen: Dreizack und Fisch, meist ein Delphin (vgl. Abb. 1). Sind die Attribute nicht vorhanden, ist er schwer, die beiden Brüder zu unterscheiden, bei dem Gott aus dem Meer (460 v. Chr., Bronze, Athen, Nationalmuseum); bis heute währt der Disput, ob es sich um eine Darstellung P.s oder Zeus' handelt [27. 452].

Während für die Vasenmalerei noch gilt, daß P. eher selten dargestellt ist [18. 69], erwähnt Pausanias viele P.statuen, daß er den häufigsten plastisch dargestellten Gottheiten gezählt haben dürfte. Fruchtbar

war sein Beiname Hippios; als einziger Olympier ist er gelegentlich reitend zu sehen [27. 478]; [18. 47 f. und 98]; die Bildkunst erfindet die Hippokampen (Pferde, die ab der Körpermitte in einen Fischschwanz münden). Sie ziehen als Quadriga den (Muschel-)Wagen bei P.s Festzug auf dem Meer (Meeres-Thiasos), ein beliebtes Motiv (auch in Verbindung mit Amphitrite), bei dem häufig das Gefolge in Szene gesetzt ist: Muschelhorn blasende Tritonen, Nereiden (Nymphen) und Fische. Auch die Begebenheit um P. und Amymone (die P. vor den Nachstellungen eines Satyrs rettet, vgl. Silen, Satyr; Apollod. 2,13–18; Aischyl. Amymone; Philostr.imag. 1,8) wird häufig illustriert (Frauenraub). Ein eher seltenes Motiv ist der Wettkampf P.s mit Athena um das Land Attika, das am Westgiebel des Parthenon zu finden war (zerstört).

Unter den Römern bleibt P./N. ein häufig dargestellter Gott. Gilt für die Bildwerke der Griechen, daß der mit »grandeur« und »majesty« [13. 219] gezeichnete Erderschütterer immer als Olympischer Gott zu erkennen ist, so wird er bei den Römern zusehends einem milden Meeresherrscher, seine Darstellungen geraten teilweise zu Allegorien des Friedens [28. 497].

B.2. Spätantike und Mittelalter

Spätantike und MA zeichnen ein vielschichtiges Bild P.s bzw. N.s. J. Gower nimmt in der *Confessio amantis* (1390) eine entscheidende Umdeutung der bei Ovid geschilderten Begebenheit um N. und Coronis vor (5,6145–6217). N., der in Liebe Königstochter Coronis entbrennt und sie verfolgt, bis sie von Athena durch Verwandlung in eine Krähe gerettet wird (Ov.met. 2,569 ff.), erscheint bei Gower als Verkörperung der Habgier, der Coronis die Jungfräulichkeit rauben will [8. 71–75].

Schon Clemens von Alexandria nimmt Anstoß an N.s Liebesabenteuern (Clem.Al. protr. 2,27), und Augustinus macht darauf aufmerksam, daß Moses seinen Weg durch das Wasser ohne N.s Hilfe gegangen sei (Aug.civ. 4,34) [23]. Den christl. Auslegungen gegenüber stehen u. a. Boccaccios Anrufung N.s in seiner Funktion als Gott des Seehandels (Bocc.Gen., 10. Buch, Einleitung) [19. 257] oder die Beschreibung N.s als Allegorie auf die *intelligencia* (Fulgentius Metaforalis 5).

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

In der Nz. entwickeln v. a. die Seemächte eine enge Beziehung zu N. In der Emblemik des F. Picinello (*Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus*, 1681) wird N. zum Bild des seine Affekte beherrschenden Staatenlenkers stilisiert (3,38,109) [23]

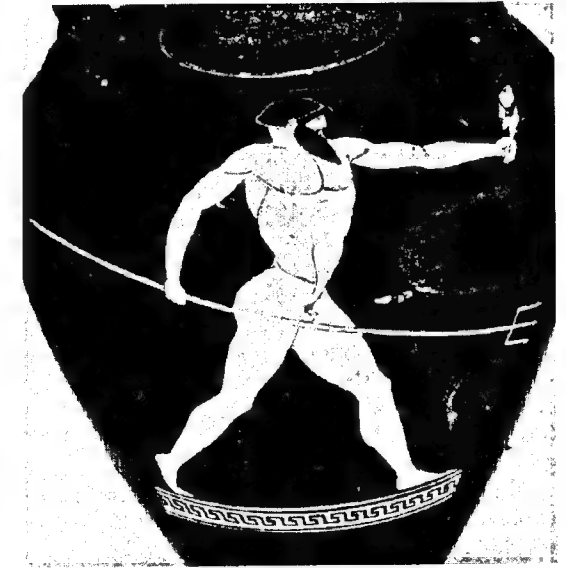


Abb. 1: Poseidon, Strickenkelamphora, um 470 v. Ch. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum. Der nackte Poseidon hält in der Linken einen Fisch, in der Rechten seinen Dreizack. Selten ist das Haar wie hier hochgesteckt, — gemeinsam mit dem Körperbau — den dem Gott dem Meer vom Kap Artemision erinnert.

und in dieser Funktion erscheint er regelmäßig. So werden zur Krönung Charles' II. (1661) Triumphbögen errichtet, die ihn als *Neptuno Britannico* zeigen [10. 83]. Bereits dessen Vorgänger James I. erscheint in B. Jonsons zur höfischen Unterhaltung geschriebenen Kurzdramen: in *The Masque of Blackness* (1605) als Sohn N.s, dann in *Neptune's Triumpe* (1624) gar als Meergott selbst [10. 79–94]. In Ch. Marlowes unvollendetem Gedicht *Hero und Leander* (1598) ist N. der »sexual aggressor« [15. 306] und dient der Thematisierung unterdrückter Homosexualität. Auch in J. Lylys Drama *Gallathea* (1592) ist eine Affäre N.s Ausgangspunkt für die Thematisierung von (diesmal weiblicher) Sexualität [7]. Die Mythographen L. G. Giraldi und V. Cartari führen eine für die Bildkunst wichtige Unterscheidung ein: die zwischen ruhigem und stürmischem N. [12. 44]. Dabei ist das literarische Porträt N.s (die Ausgestaltung seines äußeren Erscheinungsbildes im Gegensatz zu den handlungsbetonten Beschreibungen der Antike) ein Verdienst der Renaissance-mythographen [12. 44].

B.3.2. Bildende Kunst

Die Nz. gilt als Höhepunkt der P./N.rezeption. Besondere Relevanz erhält eine Passage Vergils *Aeneis*, in der N. der trojanischen Flotte zur Hilfe eilt und den zerstörerischen Winden Einhalt gebietet: »Quos ego!« (Verg.Aen. 1,135). In Vergils Beschreibung ist

N. innerlich aufgewühlt, äußerlich aber gelassen, eine Charakterisierung, die ihn zur Allegorie eines »principe ideale« geradezu prädestiniert [26. 174]. So erscheint N. auf zahlreichen Bildnissen und v. a. Brunnen der Renaissance in Herrscherpose und gelassener Haltung: *Portrait des Andrea Doria als Neptun* (A. Bronzino, 1540/50, Mailand, Pinacoteca Brera), *Fontana del Nettuno* (B. Ammannati, 1560/75, Marmor, Florenz, Piazza della Signoria), *Fontana del Nettuno* (Giambologna, 1563, Bronze, Bologna, Piazza del Nettuno).

Einer völlig anderen Darstellungsweise sind dagegen die N.sulpturen Berninis verpflichtet. Seine Skulptur *Nettuno e Tritone* (1622/23) setzt die stürmischen Affekte des Meergottes in Szene. Gerade im Begriff, seinen Dreizack in den Boden zu stoßen (Ov.met. 1,283), ist N. mitten in der Bewegung festgehalten (vgl. Abb. 2) [26. 175].

Einen ähnlich dynamischen N. haben auch Leonardo da Vinci und Rubens gestaltet. Die Bewegung von Leonardos Meergott verschmilzt mit den Hippokampen und Wellen (*Neptun im Wagen*, Kreidezeichnung, 1504, Windsor Castle, Royal Library). Rubens' N. braust auf seinem Muschelwagen herbei, sein Haar zeigt die Bewegungsrichtung an, seine Hand ist erhoben



Abb. 2: Gian Lorenzo Bernini, *Nettuno e Tritone*, Marmorskulptur, 1622/23 (ursprünglich für eine Brunnenanlage in Villa Montalto in Rom entworfen). London, Victoria and Albert Museum.

ben zur Besänftigung der Winde (*Quos ego – Neptun, die Wogen beschwichtigend*, um 1635, Dresden, Gemäldegalerie) [4]. Auch die figurenreichen Kompositionen des Meeres-Thiasos (auch *Neptuns Triumph* genannt) werden in der Nz. wieder beliebt (vgl. Abb. 3) [9] ebenso wie die zahlreichen Liebesepisodes (J. Gossaert, *Neptun und Amphitrite*, 1516, Berlin, Gemäldegalerie; F. Boucher, *Neptune et Amymone*, Zeichnung, ca. 1760, Paris, Archives des Musées nationales). N. erscheint auf diesen Bildnissen zusehends humanisiert und der Erhabenheit des Olympischen Gottes entoben. Es wird deshalb zurecht bemerkt, daß die Künstler der Nz. N. ein expressives Gesicht und die Körpersprache eines weltlichen Herrschers gaben [13. 219].

B.3.3. Musik und Tanz

Musikalische Zeugnisse lassen sich erstmals in der Nz. nachweisen. M. Locke komponiert nicht nur *A Dialogue between Apollo and Neptune* (1675), sondern auch zwei Lieder zur Krönung Charles' II. im April 1661 (*From Neptune's Wat'ry Kingdoms; King Charles, Great Neptune of the Main*). Er liefert damit die musikalische Umrahmung des oben erwähnten Triumphzugs [17. 32–45]. Von A. Scarlatti ist eine Serenade nachgewiesen (*Partenope, Teti, Nettuno, Proteo e Glauco*, 1718), und H. Schütz hinterließ einen kurzen Dialog zwischen N. und den Elbnymphen, der den Beginn seiner Auseinandersetzung mit szenischer Musik markiert [25. 181]. Ende des 18. Jh. kommen auch die ersten Ballettchoreographien aufgeführt (*Der Sieg des Neptun*, 1763; Choreographie: J.-G. Noverre, Musik: F.J. Deller). Insgesamt aber bleibt N. wie in Mozarts *Idomeneo* (1780) meist eine Nebenrolle.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur

Auch in der Moderne wird der P./N.mythos eher implizit denn explizit verhandelt, so in E. O'Neills *Anna Christie* (1921) [11] oder in V. Woolfs *To the Lighthouse* (1927) [16]. Das 19. Jh. zeichnet P. noch als den zürnenden Meergott (z. B. in den zahlreichen Varianten des Nausikaastoffes), und in P. Bourgets *Novelle Neptunevale* (1898) ist ihm seine ursprüngliche Macht über Wind und Wellen zu eigen [24]. In H. Heines *Die Nordsee* (1824) ist der Umgang mit dem Mythos schon wesentlich distanzierter und ironischer: P. erscheint dem sich selbst überschätzenden und von Freiheit träumenden Dichter-Ich und macht sich mit einem »groben Seemannswitz« über ihn lustig [20. 143f]. Auch bei F. Kafka gerät das P.bild zu einer »groteske[n] Verharmlosung« des ursprünglichen Mythos [22. 227]. In seiner Erzählung *Poseidon* (1920/36) ist der Meeresgott zu einem tragikomischen Schreib-



Abb. 3: Nicolas Poussin, *Der Triumph des Neptun*, Öl auf Leinwand, um 1635. Philadelphia Museum of Art. Bei dem Festzug auf dem Wasser (Meeres-Thiasos) ist umstritten, ob die weibliche Gestalt im Zentrum Amphitrite oder Venus ist.

tischtäter geworden, mutiert von einem »waltenden zu einem verwaltenden Gott« [22. 228].

B.4.2. Bildende Kunst

Klassizismus und Historismus halten den P.mythos in der Bildenden Kunst lebendig (P. auf einem Fresko des P. Cornelius, Göttersaal der Münchener Glyptothek, 1820/26), und auch für Brunnenanlagen ist er weiterhin als Zentralfigur beliebt (R. Begas, *Neptunbrunnen*, Berlin, 1886/91). Obwohl das 19. Jh. ein ausgeprägtes Interesse für das Meer entwickelt (Seestücke) und einige der wichtigsten Künstler des 20. Jh. – insgesamt jedoch eher randständige – Werke zu P. hinterlassen, bleibt der Meergott in der Moderne unterrepräsentiert (E. Barlach, *Neptun*, 1902, Kupfer, zerstört; P. Klee, *Durch Poseidon*, 1940, Zeichnung, New York, C. Valentin Collection; S. Dalí, *Neptune in Center*, Gouache, 1947, New York, Guggenheim Museum; P. Picasso, *Neptune foncé/Neptune clair*, Keramik, 1968/69). So scheint P./N. häufig wie in der Literatur v. a. assoziiert und seinem eigenen Mythos ausgeschlossen: F.-H. Giacomotti malt *Die Entführung der Amymone* ohne P. (nach 1967, Lisle-sur-Tran, Musée Raimond Lafage; vgl. dazu A. Dürer, *Meerwunder/Seemonster*, Kupferstich, 1498, Wien, Albertina), und A. Böcklin ebenso wie G. de Chirico porträtieren das Gefolge N.s, den Gott selbst dagegen gar nicht oder selten (Böcklin, *Triton und Nereide*, 1873/74, München,

Schack-Galerie; De Chirico, *Triton und Tritonin*, 1908, Privatbesitz).

B.4.3. Musik und Tanz

P. dient in der Moderne u. a. als Stoff für eine symphonische Dichtung (J. K. Paine, *Poseidon and Amphitrite: An Ocean Fantasy*, 1903), für eine szenische Kantate über die Umweltverschmutzung (W.D. Siebert, *Der Trunk des Poseidon*, 1972) oder für ein Ballett (*The Triumph of Neptune*, 1926), das Lord Berners komponiert und zu seiner »most widely recognised music« wird [5. 82]. Berners liefert nicht nur eine mythol., sondern auch eine musikalische Pastiche [5. 105]. Insgesamt ist aber auch in der Moderne von einer sparsamen Rezeption des P.mythos zu sprechen.

→ *Odysseus; Zeus*

Forschungsliteratur

[1] B. BÄBLER/J. N. BREMMER, Art. Poseidon, in: DNP 10, 2001, 201–206 [2] Ph.P. BOBER, An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance, in: L. Freeman (Hrsg.), *Essays in Memory of Karl Lehmann*, 1964, 43–51 [3] J.M. BREMMER, Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland, 1996 [4] R. BROWER, Visual and Verbal Translation of Myth: Neptune in Virgil, Rubens, Dryden, in: *Daedalus* 101, 1972, 155–183 [5] J. BRYONY, The Music of Lord Berners (1883–1950), 2003 [6] H. BULLE, Art. Poseidon, in: *ALM* 3.2, 1902 (Ndr. 1978), 2788–2898 [7] E. M. CALDWELL, John Lyly's *Gallathea*. A New Rhetoric of Love for the Virgin

Queen, in: ELR 17/1, 1987, 22–40 [8] N. EPINGER RUYAK, The Tale of Neptune and Cornix, in: P. G. Beidler (Hrsg.), John Gower's Literary Transformations in the Confessio Amantis, 1982, 71–75 [9] V. VON FLEMMING, Le ›Neptune et Vénus‹ de Poussin. L'intertextualité et la chance de la démarche interprétative, in: Poussin et Rome (Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana, 1994), 1996, 309–329 [10] P. J. C. M. FRANSSSEN, Canus de Poussin? The Dominion of the Seas and Two Versions of ›The Tempest‹, in: CahiersE 57/8, 2000, 79–94 [11] W. L. FRAZER, Chris and Poseidon. Man versus God in ›Anna Christie‹, in: MD 12/3, 1969, 279–286 [12] L. FREEDMAN, Cinquecento Mythographic Descriptions of Neptune, in: IJCT 2/1, 1995, 44–54 [13] L. FREEDMAN, Neptune in Classical and Renaissance Art, in: IJCT 2/2, 1995, 219–238 [14] A. B. GIAMATTI, Proteus Unbound. Some Versions of the Sea God in the Renaissance, in: P. Demetz et al. (Hrsg.), The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History, 1968, 437–476 [15] W. L. GODSHALK, Hero and Leander. The Sense of an Ending, in: K. Friedenreich et al. (Hrsg.), A Poet and a Filthy Play-Maker. New Essays on Christopher Marlowe, 1988, 293–315 [16] A. GOLOMB HOFFMAN, Demeter and Poseidon. Fusion and Distance in ›To the Lighthouse‹, in: SNNTS 16/2, 1984, 182–196 [17] E. HALFPENNY, The ›Entertainment‹ of Charles II., in: M & L 38, 1957, 32–45 [18] U. HEIMBERG, Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei, 1968 [19] H. D. JOCELYN, Giovanni Boccaccio's Interpretations of the Graeco-Roman Myths and the Constraints and Impulses of His Own Times, in: H.-J. Horn/H. Walter (Hrsg.), Die Allegorese des antiken Mythos, 1997, 253–266 [20] D. JÜRGENS, Der Schiffbruch des Ichs: Heines Nordsee-

Cyklen als Teil des Buchs der Lieder, in: G. Vonhoff (Hrsg.), Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, 1998, 119–161 [21] I. KRAUSKOPF, Art. Nethuns, in: LIMC 6.1, 1992, 479–483 [22] V. LISKA, Stellungen Franz Kafkas ›Poseidon‹, in: ZdtPh 115, 1996, 226–239 [23] H. K. LÜCKE/S. LÜCKE, Art. Poseidon, in: LAM, 1999, 648–669 [24] B. MORRIS, ›Neptune and Surging Waves‹. Paul Bourget and W. B. Yeats, in: Yeats, 1995, 225–236 [25] E. ROTHMUND, Heinrich Schütz ou l'impossible premier opéra allemand, in: P. Guillot (Hrsg.), Histoire, Humanisme et Hymnologie. FS É. Weber, 1997, 179–193 [26] S. SCHÜTZE, Nettuno, in: S. Schütze/A. Coliva (Hrsg.), Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese, 1998, 170–180 [27] E. SIMON/G. BAUCHHENS, Art. Poseidon/Neptunus, in: LIMC 7.1, 1994, 483–500 [28] E. SIMON, Art. Poseidon, in: LIMC 7.1, 1994, 446–479 [29] B. THAON, Spenser's Neptune, Nereus and Proteus. Renaissance Mythography Made Verse, in: R. J. Schoeck (Hrsg.), Acta Conventus Neo-Latini 4, 1985, 630–638 [30] R. WITTKOWER, Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque, 1955 [31] E. WÜST, Art. Poseidon, in: RE 22.1, 1954, 446–558.

Ines Lauffer (Frankfurt am Main)

Prokne s. Philomela

Prokris s. Kephalos und Prokris

Prometheus

(Προμηθεύς, lat. Prometheus)

A. Mythos

P. ist der Sohn des Titanen Iapetos und der Okeanide Klymene, Bruder des Menoitios, des Atlas und des Epimetheus. Er gilt als Schöpfer der Menschen, die er aus Wasser und Erde geformt haben soll (Ov. met. 1,82). Als Sachwalter der Menschheit tritt P. erstmals beim Opferbetrug von Mekone auf: Aus dem Fleisch eines Opfertieres bildet er zwei Haufen, von denen der erste aus dem Fleisch und den Innereien, der zweite aus den Knochen besteht. P. bedeckt die ertragreiche Opfertiergabe mit dem Pansen, die wertlose mit weißem Fett, und läßt Zeus wählen. Dieser durchschaut den Betrug, wählt aber dennoch die Knochen und überläßt den Menschen somit das eigentliche Opferfleisch. Zur Strafe aber beschließt er, den Menschen das Feuer vorzuenthalten (Hes. theog. 535–564). Hier setzt nun P.' zweiter Frevel ein: Er entwendet in einem Narthexstengel die Himmelsglut und bringt sie den Menschen.

Zeus ahndet dieses Vergehen durch eine Gabe: Er läßt Pandora – die Frau – durch Hephaistos und Athena erschaffen und schickt diese mitsamt einem Behältnis, das alle Übel der Welt enthält, zu Epimetheus, der das Geschenk gegen den Rat seines Bruders annimmt und damit das Leid unter die Menschen bringt. P. selbst wird auf Zeus' Befehl durch Hephaistos an den Kaukasus geschmiedet, wo ihn Tag für Tag ein Adler heimsucht, der seiner Leber frißt, welche sich des Nachts immer wieder erneuert (Hes. theog. 521–525). Befreit wird er schließlich von Herakles, der den Adler tötet und Zeus einen Handel anbietet, indem er den Kentauren Cheiron dazu überredet, seine Unsterblichkeit gegen P.' Sterblichkeit einzutauschen und an seiner Stelle zu sterben (Apollod. 2.5.2). Aus Dankbarkeit verrät P. Herakles eine List, mit deren Hilfe sich dieser die goldenen Äpfel vom Baum der Hesperiden verschaffen kann.

Varianten ergeben sich zum einen in der Frage der Abstammung (wahlweise werden als Mutter des P. auch Gaia bzw. Themis oder Hera genannt, als Vater Eurymedon und Uranos), zum anderen vollzieht sich die Rezeption des vielgliedrigen Mythos prinzipiell selektiv, d. h. bestimmte Elemente, insbes. der Opferbetrug von Mekone und die Befreiung durch Herakles, werden durch die Überlieferung je nach Deutungszusammenhang ein- oder ausgeblendet. Eine fundamentale Abweichung findet sich indessen in der

Frage, ob P. bereits den Menschen das Feuer gebracht oder nicht vielmehr durch das Feuer den von ihm erschaffenen ›stönernen‹ Menschen erst beseelt, vollendet habe (Fulg. myth. 2,6).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die ant. Literatur hat als zentrale Verhandlungsorte des Mythos Hesiods *Theogonie* und *Erga*, Aischylos' *Promethie*, Platons *Protagoras* und Lukians P. drama. Hinzu kommen entsprechende Einlassungen u. a. in Ovids *Metamorphosen*, Apollodors *Bibliothèque*, Apollonios Rhodios' *Argonautiká* oder Hygins *Astronomiae*, in denen der Mythos freilich einen weitaus weniger paradigmatischen Charakter annimmt.

Der bestimmende Aspekt der frühesten Rezeption ist zweifellos die Legitimität von P.' Handeln, deren Beurteilung sich anhand der unterschiedlichen Verkettung von Mythen erschließt. Wenn Hesiod das Fest von Mekone kennt, die Befreiung des P. aber nicht, Aischylos dagegen den Opferbetrug wegläßt und dem befreiten P. ein eigenes (nur fragmentarisch erhaltenes) Stück widmet, mögen dies auf den ersten Blick Folgen regional divergierender Überlieferungen sein. Im weiteren Horizont sind die Aussparungen innerhalb des Mythenstranges jedoch als Ausläufer grundsätzlich verschiedener Interpretationen zu begreifen, die im Kern den Status menschlicher Kulturalität betreffen. Steht am Beginn der Betrug am Gott, dessen Entdeckung den Entzug des Feuers nach sich zieht (Hes. erg. 43f.), so bleibt P.' Feuerraub zualterer ein Frevel und Zeus' Strafen die Wiederherstellung göttlicher Souveränität. Hesiod sieht in P.' Handeln in erster Linie eine Störung der Ordnung, wenn daraus auch die Menschheit als kulturell selbstbestimmte Gemeinschaft erst hervorgehen kann. Es ist ihm deswegen auch weniger um P. als vielmehr um Zeus zu tun, und der Umstand, daß sich in der *Theogonie* zwar P.' Erlösung durch Herakles, nicht aber seine Befreiung findet, spricht ganz dafür, daß der einmal gefällte göttliche Urteilsspruch als irreversibel angesehen wird, ja, daß selbst die Tötung des Adlers und die Beendigung der Leiden ›nicht ohne den Willen des Olympischen Zeus, der in der Höhe herrscht‹ (Hes. theog. 529), geschehen können. P. erscheint hier

nicht als Förderer der Menschheit, sondern als derjenige, der ihr Verhängnis in *Pandoras* Gestalt heraufbeschwört und ihr Herausfallen aus dem Goldenen Zeitalter zu verantworten hat, indem er konsequent den Menschen zuspricht, was den Göttern vorbehalten ist.

Die tragische – wie zugleich apoletische – Umformung des Mythos im 5. Jh. v. Chr. setzt sowohl eine Neugruppierung der einzelnen Mytheme sowie, damit einhergehend, die Vertiefung und Profilierung des prometheischen Charakters voraus. Es ist die Verschränkung von Erleuchtung und Verblendung, die Aischylos in der Gabe des Feuers erkennt und **III** der er in seinem *Gefesselten Prometheus* den Titanen als tragisches Subjekt hervorgehen läßt. Das Kommende sehen **II** können, **III** das Los der Menschen und der Götter **III** wissen sowie gleichzeitig sich gegen die *anánkē* (unentrinnbare Notwendigkeit) **II** erheben, indem man dieses Wissen der Menschheit nimmt und dafür den göttlichen Zorn erleidet, sehenden Auges sich für die Blindheit entscheidet und hierin das Martyrium erwählt – hieraus erwächst die Tragik des Mythos. Aus dieser Zuspitzung resultiert erwartungsgemäß eine Revision der Charaktere: Zeus erscheint hier als Protagonist einer **IIIIII** olympischen Tyranis, als deren Opfer im Drama neben P. auch noch die von *Hera* in eine Hirschkuh verwandelte *Io* auftritt. Zeus, der P.' Bündnistreue im Kampf gegen die Giganten vergessen hat, hegt Vernichtungspläne gegen das »Eintagesgeschlecht« der Menschen, das »eingegraben gleich leicht wimmelnden Ameisen in Erdhöhlen ohne Sonnenstrahl« (Aischyl. Prom. 452f.) sein Dasein fristet.

Im Gegenzug verdankt die Menschheit P. hier alles; dieser agiert noch nicht im wörtlichen, jedoch bereits im übertragenen Sinne als Demiurg. Nicht allein das Feuer bringt er, sondern auch die Künste (die Verbindung P.' zu *Hephaistos* ist in Aischylos' Darstellung augenfällig) und – dies ist das Entscheidende – »blinde Hoffnungen«, die **II** den Menschen in die Herzen pflanzt (Aischyl. Prom. 248ff.). Die Motivationslage für den Feuerraub ist somit eine ganz andere als noch bei Hesiod (sie wird ausdrücklich durch das »Mitleid« bestimmt), doch auch die Wurzeln der Kulturstiftung reichen bei Aischylos ungleich tiefer, bis in das Nichts der göttlichen Vernichtung, in die Wirklichkeit des Todes, deren Ausstand der **III** den Kaukasus geschmiedete P. verbürgt. In den Martern, die der Titan erleiden muß, ringt die Menschheit der Natur die *téchnē* ab, mehr noch: Das Martyrium bannt den *bios*, von dessen Seite der Kultur immer wieder ihre Auflösung droht. Die Legitimation des Widerstandes gegen das an den göttlichen Willen gekoppelte Leben wird letztlich durch Zeus' eigenen Sohn eingeholt werden, Herakles, der die vom Vater verhängte Strafe

beendet und P. auslöst. Das Aushalten des Widerstreits der beiden Kräfte, der sich tagtäglich **IIII** und durch den Körper des Gefesselten vollzieht, macht dabei die tragische Dimension der Vorgänge aus. Ist die griech. Tragödie von ihrer Entstehung her bereits **IIII** *Dionysos* – einen Gott, der zerrissen wird – gebunden, so wandelt die *Promethie* die dionysische Qual in ein kulturell produktives Geschehen, die Auflösung des **IIII** in die Selbstbehauptung des Menschen. In dieser Transformation des Tragischen erwächst dem Mythos seine eigentliche kulturpoetische Funktion. Die aischyleische Tragödie wußte dieses »Überwindungspotential« des Prometheischen offensichtlich auch für sich zu nutzen, indem sie **III** das Ende der *Promethie* die – nicht erhaltene – Feier des Feuerträgers P. stellte, die ganz dem Triumph geglückt haben muß, wenn Zeus' Sohn schließlich den Adler tötet und damit die vom Vater verhängte Strafe beendet.

Was sich in den Fragmenten der aischyleischen *Promethie* noch undeutlich abzeichnet, kann als eindeutige Tendenz der Folgejahrhunderte gesehen werden. Immer stärker tritt das Bild des Kulturstifters in den Vordergrund, welches dann im weiteren auch – **III** u. a. in Aristophanes' *Vögeln*, bei Philemon und Menander, bis letztlich zu Ovids *Metamorphosen* – eine logische Übersteigerung in P.' Verklärung zum Menschenbildner findet. Mehr und mehr avanciert P. zur Allegorie eines bestimmten anthropologischen Befundes, der die *téchnē* **IIIIII** zentralen Moment menschlichen Seins erklärt und dessen philosophische Ausprägung der Sophismus ist. Es ist dieser – man möchte sagen: heraldische – P., auf den Platon rekurriert, **IIIIII** er den profilierten Sophisten Protagoras seinen Mythos von der Entstehung der Kultur erzählen läßt (Plat. Prot. 320c-322d). Die strafende Rolle des Zeus ist in ihrer Bedeutung hier schon deutlich gemindert, stattdessen werden P. und seinem Bruder Epimetheus von den Göttern die Rechte zur Ausstattung der sterblichen Lebewesen übertragen. Epimetheus erbitet sich von P. die Erstverteilung der Attribute, bei der er aber das Menschengeschlecht gänzlich vergißt. P., der dieses Versäumnis bemerkt, begeht nun zugunsten der Menschen den Raub des Feuers und der Künste und stattet den Menschen mit der »Wissenschaft des Lebens« (*bios sophía*) aus. Allein mit dieser ausgestattet bleibt **II** ihnen jedoch unmöglich, die ihnen eigentlich aufgegebenen kulturelle Bestimmung zu erfüllen, da sie nicht in der Lage sind, ein funktionierendes Staatswesen zu bilden. Hierzu bedarf es der »bürgerlichen Kunst« (*politiké téchnē*), die als Allgemeingut der Menschheit aber nicht durch P., sondern durch Zeus selbst gestiftet wird, der ihr durch *Hermes* »Scham« (*aidós*) und »Recht« (*dikē*) bringen läßt.

Es ist die doppelte, die dialogische Funktionalität der Erzählung des Protagoras, die ihren Sinn **III** schwer

erschließbar werden läßt. In der sophistischen – der vordergründigen – Beweisführung dient der Mythos zweifellos der Illustration des Vorrangs der staatsbürgerlichen Kunst, mithin des Metiers sophistischen Gelderwerbs. Gerade dies ist aber auch, auf einer zweiten Ebene, die Crux des Protagoras. Zwar behauptet **II** noch – und er folgert dies eben nicht mehr aus dem Mythos selbst –, daß die *politiké téchnē* den Menschen nicht als »Fertigkeit«, sondern nur als »Anlage« gegeben ist, die der Schulung bedürfe. Dennoch richtet sich seine myth. Erzählung letzten Endes gerade gegen jene Zwecksetzung, die sie erfüllen sollte. Anstatt das Geschäft des Sophismus zu legitimieren, stellt sie vielmehr heraus, daß auf jenem Feld der »Bürgerkunst« nichts zu erwerben ist – denn diese ist Geschenk und verdankt sich der Großzügigkeit des Zeus. Der Sophist dagegen ist P. Seine Güter sind Raub, haben Eigentumscharakter und damit Geldwert – das beträfe dann aber eben nur die Künste, die wirklich »lehrbar« wären, und dazu zählt die *politiké téchnē* wiederum nicht. Die Rede des Protagoras erweist sich folglich als verräterisch, insofern sie in P. gerade ihren Gewährsmann diskreditiert und dabei das eigene Gewerbe als ein von Grund auf widersinniges enttarnt. Es handelt sich um eine dezidiert anti-sophistische Re-Lektüre des Mythos, und Platon spitzt **IIII** in ihrer Radikalität gerade dadurch zu, daß er sie durch einen Sophisten erzählen läßt, sie dem Sophismus gleich einem Geständnis entreißt.

In der Gestalt eines Prototypen der Hinterlist und der Persuasion, eines »Blenders« (der etwa den Menschen mit Gespinnsten der Hoffnung das Wissen um den eigenen Tod ersetzt, wie Platon dann im *Gorgias* 523d berichtet), sieht der Mythos von P. dem Ende der Antike entgegen. Symptomatisch zeigt sich P. im 2. Jh. n. Chr. in Lukians Komödie als **IIII** »vollendeter Sophist« (*genmaíōs sophistḗs*), der eloquent vor *Hermes* und *Hephaistos* seine Vergehen zu rechtfertigen und sich – vergebens – dem Zeusurteil zu widersetzen versucht. Er verteidigt die Schöpfung des Menschen unter dem Hinweis, daß **II** die Götter noch nach dem sterblichen Gegenstück und dessen Anerkennung verlange. Ferner hält **II** den Göttern vor, daß sich all jene Laster, die sie an den Menschen auszusetzen haben, bei ihnen selbst in gleicher Weise finden. Den Feuerdiebstahl legitimiert er damit, daß die Menschen das Feuer nicht zuletzt zum Opfer benötigten, während es der Götterwelt ohnehin unnütz sei. Vom aischyleischen Heros ist hier nichts mehr zu verspüren. Die platonische Wende hat P. letztendlich der Lächerlichkeit preisgegeben.

Die Komödie bemächtigt sich nun der Figur, weiß sie allerdings nicht mehr wirklich produktiv zu machen, sondern stellt sie nur mehr als Sinnbild händlerischer Geschwätzigkeit dar, deren Betrügereien Zeus

die Grenze setzt. Der Kynismus und die ihm inhärente Verachtung der Kulturalität hat mit diesem P. leichtes Spiel. Die schöpferische Großtat, der Feuerraub, kümmert ihn nicht. Die Kyniker stehen ganz bei Herakles, und wenn dieser den P. aus seiner Strafe entläßt, dann wird dieser wahrhaft von den Fesseln des Sophismus und vom Leberleiden des Ehrgeizes befreit (wie Dion Chrysostomos den Diogenes sagen läßt, Dion Chrys. 8). Nicht mehr das Bestehen auf der Rechtmäßigkeit seiner Übertretung, sondern ihre vollständige Rücknahme und das Abschwören von der Hybris der Kultur schafft den befreiten P.

B.1.2. Bildende Kunst

Die ant. Bilddarstellungen folgen nicht nur der literarischen Rezeption des P. mythos (in erster Linie Hesiod und Aischylos) einigermaßen getreu, sondern dokumentieren in der Abfolge und der Häufigkeit ihrer Motive auch eine gewisse zeitliche Ordnung der einzelnen Mytheme. So findet sich auf den ersten P.abbildungen aus der Mitte des 7. Jh. v. Chr. durchgängig das Motiv der Bestrafung, der Anschmiedung am Felsen (nach Aischylos) oder an einer Säule (nach Hesiod). In der Regel ist P. hier nackt, bärtig und in sitzender oder kniender Pose mit angewinkeltem Bein **III** sehen, während der Adler, der entweder über ihm fliegt oder auf seinem Bein sitzt, an seiner Leber frißt. Diese Ikonographie hält sich ohne allzu große Abweichungen über Jahrhunderte und findet sich z. B. in einem spartanischen Elfenbeinrelief aus dem 7. Jh. v. Chr. wie auf einem etruskischen Skarabäus des 5. Jh. v. Chr. oder einer Bronzestatuetten **IIII** Sapphoris aus



Abb. 1: Prometheus, Adler und Atlas, lakedaimonische Schale, 6. Jh. v. Chr. Rom, Musei Vaticani.



Abb. 2: Prometheus erschafft den Menschen. Prometheus-Sarkophag (Marmorrelief, Detail), 3. Jh. n. Chr. Rom, Musei Capitolini.

dem 2./3. Jh. n. Chr. Besondere Aufmerksamkeit verdient allenfalls eine lakedaimonische Schale des 6. Jh. v. Chr. (vgl. Abb. 1), auf der die Szenerie um P.'s Bruder Atlas erweitert ist, der das Himmelsgewölbe auf seinem Rücken trägt. Beide Titanen stehen auf einer Plattform, die auf einer Säule ruht, was Anlaß zur Spekulation gab, daß das myth. Geschehen hier in die Kosmologie Anaximanders' Milet überführt wurde [6.550]. Mehr Rätsel gibt indessen die Schlange auf, die sich im Rücken der Atlasgestalt am linken Bildrand findet und mythol. nicht ohne weiteres zu verorten ist.

Die Darstellungen der Befreiung des P. durch Herakles sind denen der Bestrafung zeitlich leicht nachgeordnet; in großer Zahl finden sie sich im 6. Jh. v. Chr. und – nach einer längeren Karenzzeit – wieder verstärkt bei röm. Künstlern. Hierbei wird in der Regel nicht P.'s »Entfesselung«, sondern das Hinzutreten des Herakles gezeigt, der den Adler mit Pfeil und Bogen tötet. Nicht immer ist Herakles – wie in der vermutlich prominentesten Darstellung in der Applikenkeramik von Pergamon (2. Jh. v. Chr., Berlin, Staatliche Museen) – dabei allein, bisweilen begleitet ihn

eine ganze Götterschar (so auf einer tyrrhenischen Amphore aus dem 6. Jh. v. Chr., auf der neben Herakles noch Herakles, Apollon und Poseidon identifiziert sind; Mailand, ehemals Collezione Vidoni). Die eigentliche Befreiung, d. h. die Lösung der Fesseln durch Herakles, findet sich nur ein einziges Mal, auf einem apulischen Kelch aus dem 4. Jh. v. Chr., dort aber in aufwendiger ikonographischer Gestaltung (Berlin, Staatliche Museen [6.542. Abb. 72]). P. steht hier aufrecht in einen Höhleneingang gefesselt; unter einigen Göttern sind Demeter, Athena und Hermes zu erkennen. Von der linken Seite nähert sich Herakles und rührt mit der rechten Hand an die Fesseln. Der Adler befindet sich unterhalb der Szene; Flügel- und Kopfhaltung weisen darauf hin, daß er bereits getötet ist. Vieles im Szenenaufbau gemahnt an eine Abbildung einer ursprünglich theatralen Gestaltung – also an Aischylos' (verlorenen) *Entfesselten Prometheus*; vielleicht handelt es sich hier um ein Szenenbild.

Vom Feuerraub existiert nur eine einzige Darstellung auf einem röm. Sarkophag des 3. Jh. (sog. P. Sarkophag, vgl. Abb. 2), auf dem sich sämtliche P. Mytheme finden, u. a. eine Szene, in der P. mit einer Fackel in den Händen die Werkstatt des Vulkanus (Hephaistos) verläßt. Auf dem gleichen Sarkophag ist auch die einzig gesicherte Darstellung der Übergabe des Feuers an die Menschen zu sehen; eine – literarisch nicht gestützte – Übergabe des Feuers die Satyrn (Silen, Satyr) ist dagegen weitaus häufiger dokumentiert, u. a. in der attischen Keramik des 5. und 4. Jh. v. Chr., wobei die betreffenden Szenen zweifellos Assoziationen an die Satyrspiele wecken, nicht zuletzt eben Aischylos' *Prometheus der Feuerbringer*. Von Dionysos ist P. auf den Vasen nicht immer eindeutig zu unterscheiden; seine Verbindung mit den Satyrn hat sich dann auch in andere Mytheme eingeschrieben, etwa auf einer apulischen Oinochoe (4. Jh. v. Chr.), auf der zwischen Herakles und P. Pan tritt.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Was die platonische Kritik begonnen hat, führt die Spätantike zu Ende: Sowohl das neuplatonische wie auch das christl. Interesse an P. bewegen sich letztendlich nur mehr im Bereich der Allegorese. Diese bezieht sich nicht mehr auf den »Kulturstifter«, als welcher P. ins Kreuzfeuer zwischen sophistischer Emphase und kynischer Verachtung gelangt war. Stattdessen tritt der bisher kaum behandelte Schöpfer, der Menschenbildner in den Mittelpunkt. Bereits Plotin vertritt in den *Enneaden* (Plot. 4,3,14) eine entsprechende Auslegung des Mythos und sieht in ihm, speziell im Mythem der Pandora, die Lehre der Metempsychose (Seelenwanderung) vorweggenommen. Er

folgt hierbei im Groben Hesiods Darstellung, sieht sich freilich in einigen Umstellungen genötigt. Pandora ist nicht mehr das von Zeus ersonnene Geschenk der Menschheit, sondern wird von P. aus »Erde und Wasser« erschaffen und erhält sodann weitere Gaben durch Aphrodite und andere Götter (dementsprechend ist sie »Geschenk aller«). Epimetheus hingegen fungiert in Umkehrung der Vorlage als derjenige, der das Geschenk zurückweist. Plotin deutet diesen Vorgang allegorisch: Pandora steht für die Einkörperung einer Vielzahl unterschiedlicher Seelen; Epimetheus' Verweigerung des Geschenks verweist auf den Vorzug einer außerkörperlichen Existenz. Die Fesselung des P. aber – deren Einbindung mit Blick auf das Pandora-mythem ja nur bedingt sinnhaft wird – bringt die Gebundenheit des geistigen, schöpferischen Prinzips an seine Materialisierungen zum Ausdruck, der allerdings immer die »Kraft zur Selbstbefreiung« gegenübersteht, welche – so Plotin – in der Befreiung durch Herakles ihr adäquates Bild gefunden habe. Der Mythos dient als ein bloßer »Fundus«; seine strukturellen Zusammenhänge spielen keine Rolle mehr, sondern werden einem komplexen philosophischen Entwurf radikal untergeordnet (was Plotin auch einräumt, wenn er mit den Worten schließt, daß zu seiner Deutung jeder stehen könne, wie er wolle, zumindest aber niemand bestreiten könne, daß das Mythem die unserer Welt verliehene Gabe anschaulich mache). An die Stelle einer echten Bearbeitung des Mythos tritt die bloße Projektion, die nicht einmal die personalen Identitäten unangetastet läßt, um die ihr zugrundeliegende Doktrin mythisch zu legitimieren (s. u. B.3.1.).

Die frühchristl. Rezeption des Mythos steht vor einem größeren Problem, nämlich der Spaltung des Schöpfungsvorganges. Die Erschaffung des Menschen als eine Revolte gegen den Willen Gottes begreifen, ist im christl., der Gnosis abgewandten Horizont unmöglich, und so zieht Tertullian in seiner Apologetik göttlichen und prometheischen Schöpfungsakt zusammen und charakterisiert den »einzigsten Gott« als »den wahren P.« (»hic enim est verus Prometheus«), »welcher für den Lauf der Welt die Ordnung in bestimmten Einteilungen und Ausgängen der Zeitalter festgestellt hat« (»qui saeculum certis temporum dispositionibus et exitibus ordinavit«; Tert. apol. 18). Der Einbruch des Mythos in ein monotheistisches Weltbild (der allerdings – wie später nicht selten geschehen – keinesfalls als eine Gleichsetzung von Christus und P. gedeutet werden kann) führt immer noch das Kriterium der Vorsehung mit sich, nun allerdings eschatologisch transformiert. Die Entzweiung von Gottschöpfer und Titan wird hier durch eine radikale Reduktion der myth. Gestalt aufgehoben. Die eigentliche Konfliktstellung des Schöpfungsaktes wird ausgeblendet.

Lactanz löst das Problem im frühen 4. Jh. anders. Er nimmt den Mythos durchaus ernst, sieht in P. allerdings nicht den Vater der Menschheit, sondern den Vater der Idolatrie (Lact. inst. 20). P. begehrt nicht gegen Zeus auf, sondern steht ihm gegenüber, als dieser sich zum Hauptgott erheben und sich einen Tempel errichten will. Dazu benötigt er lebensechte Abbilder des Menschen, die ihm P. anfertigt. Hierin begründet P. die Kunst der Plastik, eine Kunst, die im Schönen die Aufmerksamkeit der Menschen von der »wahren Erhabenheit« abzieht. Indem der myth. Gesamtkomplex als pagan und damit als »widergöttlich« klassifiziert wird, löst sich auch hier die Komplexität der myth. Beziehungen auf. P. fungiert demnach als Sachwalter der Abgötterei bzw. des mythologischen Gebäudes der ant. Welt überhaupt, und als solcher kann er innerhalb des christl. Kulturentwurfs keinen angemessenen Platz finden.

Der Verlust an Differenzierungsvermögen eignet freilich nicht nur den christl. Autoren, sondern erweist sich als ein grundlegender Zug spätantiker Rezeption. In jenem Maße, in dem sie auf christl. Seite als die reine Verkörperung heidnischer Vorstellungen und Kulturtraditionen bewertet wird, erscheint die Figur bei Julian Apostata als der Gott einer gegen das Christentum (und seine kynischen Gönner) gerichteten neopaganen Revolte, als »die über allen sterblichen Wesen waltende Vorsehung«. Der Konfliktgehalt des Mythos wird auch hier vollkommen aufgegeben. Der Feuerraub wird in Julians *Rede gegen die ungebildeten Hunde* als »Geschenk der Götter« die Menschen« gedeutet (183C).

Für Augustinus im frühen 5. Jh. – knapp 150 Jahre später – ist P. dagegen bereits ganz Mensch geworden; seinen Ruf, die Menschen geschaffen zu haben, erklärt er sich dadurch, daß P. ein »vorzüglicher Lehrer der Weisheit« gewesen sein müsse (»optimus sapientiae doctor«; Aug. civ. 18,8); analog dazu sieht Augustinus in Atlas einen »großen Astrologen«. Im Anschluß an diese Auffassung entwickelt sowohl die pagane wie die christl. Mythographie P. zu einem Großmeister chaldäischer Geheimlehren, in welchen dieser die Assyrer unterwiesen haben soll – berichtet dies etwa Servius in seinem Vergilkommentar (Serv. ecl. 6,42). Diese »Humanisierung« der Figur bleibt für das christl. MA verbindlich; sie begegnet u. a. bei Ado von Vienne (9. Jh.), der in *De sex aetatibus mundi* P. zum Zeitgenossen des Moses macht. Freilich können die sporadischen Einlassungen in einigen Historio- und Mythographien nicht darüber hinwegtäuschen, daß die ma. Literatur den Mythos aus den Augen verliert, die weltliche Dichtung kennt ihn überhaupt nicht. Eine wirklich produktive, transformative Rezeption findet erst im 14. Jh. wieder statt.

G. Boccaccio unterzieht P. in den *Genealogie deorum gentilium* (1350–1375) einer detaillierten wie folgenreichen Allegorese, deren Grundfeststellung und allegorisches Junktim lautet: »qui quidem [Prometheus] duplex est, sicut duplex est homo qui producit« (»er aber ist von zweifacher Gestalt ebenso wie der Mensch, der [von ihm] geschaffen wird«; Bocc.Gen. 4,44). Es geht hier nicht mehr um die historische Verortung der Figur bzw. ihre Identität, sondern es wird ganz explizit danach gefragt, was der Mythos »bedeutet«. Tatsächlich handelt es sich hierbei um die Auflösung des christl. P.rezeption durchziehenden Konfliktes von Schöpfer- und Widerstandsfigur. Auf der Basis exzellenter Quellenkenntnis und insbes. im Rückgriff auf Ovid, Tertullian und Lactanz veranschlagt Boccaccio einen ersten P., der identisch ist mit dem »echten, alles vermögenden Gott, der erste, der den Menschen aus lehmiger Erde geformt hat« (»Deus verus et omnipotens [...], qui primus hominem ex limo terrae composuit«; ebd.). (In Boccaccios Wiedergabe der Fabel bleibt offen, ob der erste Menschenbildner wirklich – wie bei Lactantius – P. oder nicht gerade Epimetheus ist, zu dem sich Boccaccio eingehender äußert und der dann in Pieros di Cosimo Adaption bedeutsam wird).

Zu P.'s demiurgischer Tat zählt auch die Gabe der Seele, der vegetativen Kräfte und der Vernunft, »die göttliche Natur besitzt« (»cui divina natura est«, Bocc.Gen. 4,44). Der Anlage nach ist der so geschaffene Mensch vollkommen, doch es bedarf eines Lehrers, der die Anlagen ausbildet, entwickelt und formt, mithin – Boccaccio – den Menschen »gewissermaßen neu erschafft« (»quasi de novo creat«). Dies aber ist der zweite P., ein mit allerhand Künsten begabter Weiser, der (wie Theodosius überliefert) den Chaldäern ihre Geheimlehren abgelauscht hat, um späterhin die Assyrer darin zu unterweisen und es aus jenen, »die er unzivilisiert, zur Gänze verwildert und wie Bestien lebend vorgefunden hatte, im Grunde von neuem geschaffene, gesittete Menschen machte« (»ut quos rudes et omnino silvestres in ritu ferarum viventes invenerat, quasi de novo compositos civiles relinqueret homines«, ebd.).

Bemerkenswert ist, daß Boccaccio in dieser Biographie auch die Kaukasusepisode allegorisch zu verorten vermag. Der Kaukasus fungiert als Rückzugsort des prometheischen Meisters, eine Eremitage, in der die Reflexion astrologischer Gesetzmäßigkeiten, überhaupt das Nachsinnen stattfindet, das der Lehre notwendigerweise vorausgehen muß. Boccaccio entlehnt diesen Gedanken offensichtlich F. Petrarca's *De vita solitaria*, in der P.'s Bestrafung als die Auszehrung des Gelehrten durch das Studium der Arcana entziffert wird, d. h. als ein Leiden, das den Rückzug in die Einsamkeit erforderlich macht. Diese Ausdeu-

tung der Bestrafung als eines geistigen Vorgangs ist bereits durch eine sich von Cicero (Cic. Tusc. 2,10) über Plutarch (De Fortuna = Plut. mor. 98) bis Fulgentius (Fulg. myth. 45) spannende Tradition vorbereitet.

Die eigentliche Leistung Boccaccios ist jedoch nicht im Detail, sondern im Gesamtentwurf des »P. duplex« zu sehen. In der allegorischen Dekodierung gelingt es ihm zum einen, christl. Schöpfungsgläubigkeit mit der Häresie widergöttlicher Rebellion auszu-söhnen, ohne – wie das eben insbes. die frühchristl. Rezeption kennzeichnet – einen der beiden prometheischen Aspekte aufzugeben. Zum anderen aber etabliert er in dieser Auslegung eine Denkfigur, die bereits nicht mehr dem MA, sondern schon der Nz. angehört: den »anderen Schöpfer«, der – in göttlicher Analogie wie in göttlicher Überhöhung – quasi-demiurgische Qualitäten besitzt und somit das innerweltliche Handeln autonomisiert. Boccaccio tituliert sich im Prooemium zu den *Genealogie* selbst als ein solcher »Prometheus alter« (»zweiter P.«) und ebnet hierin den Weg für einen Gelehrten- und Künstlertypus, der sich in seinem Handeln als »Promethide«, als Erschaffer einer »fictio rhetorica musicaque composita« (einer »mit Hilfe der Rhetorik und der Musik verfertigten Gestalt«) begreift.

B.2.2. Bildende Kunst

In Analogie zur literarischen Auseinandersetzung erscheint P. in der Spätantike – und erstmals hier – ikonographisch als Menschenbildner. Ab dem 2. Jh. n. Chr. finden sich zahlreiche Gemmen und Skarabäen, auf denen P. den Menschen als Skelett oder als Gliederpuppe erschafft (s. auch Abb. 2 oben). Aus dieser Bildtradition heraus entwickelt sich in der Folge eine durchaus bemerkenswerte Engführung mythologischer und biblischer Schöpfungsdarstellung. So läßt sich etwa für Darstellungen der Pneumatisierung Adams durch Gott (etwa in der *Moutier Grandval Bible* aus dem 9. Jh.) zweifelsfrei als ikonographische Wurzel P.'s Menschenschöpfung auf dem o. g. röm. Sarkophag ausmachen. Ihren Höhepunkt erreicht die Annäherung des göttlichen und des prometheischen Schöpfungsaktes schließlich in zeitlicher Nähe Boccaccios *Genealogie*, nämlich in Illustrationen zum *Ovide moralisé* aus dem 14./15. Jh., die sowohl Gott als Urheber des Chaos wie auch P. als Demiurgen und Schöpfer Adams in ein und derselben Bildfolge bzw. sogar ein und derselben Abbildung zeigen. Die Vorstellung des »alter deus« (»zweiter Gott«) wird somit auch ikonographisch etabliert. Während des 14. und 15. Jh. setzt sich allmählich die Ikonographie des P. als eines bärtigen Gelehrten durch, der eine menschliche Figur in der linken Hand trägt, welche es mit der rechten



Abb. 3: Prometheus der Menschenbildner, Handschriftenillustration (aus: Leonardo da Besozzo, *Imagines pictae virorum illustrium*, um 1400).

segnet, so in Leonardos da Besozzo *Imagines pictae virorum illustrium* (vgl. Abb. 3) und im Florentiner *Picture-Chronicle*.

Ogleich die nicht allzu zahlreichen ma. P.darstellungen nahezu ausnahmslos den pneumatischen Akt abbilden (oft auch unter Hinzuziehung des Feuermotivs) und den Rest der Mythemkette ganz außer Acht lassen, ist doch auch hier eine auffällige Neuerung in der Ikonographie zu verzeichnen, insofern P. nun immer öfter als Ringträger bzw. mit dem Ring als Insignie auftritt (so etwa in H. Schedels *Liber Chronicarum* von 1493). Dies wiederum verweist auf die Rezeption eines Kleinstmythologems, das sich erstmals bei Servius (Serv. ecl. 6,42), aber auch bei Pseudo-Hygin (Hyg. astr. 2,15) findet [8.52f.]. Demnach muß P. nach seiner Befreiung durch Herakles einen Ring tragen, der von der Kette stammt, mit der er an den Kaukasus gefesselt war, denn Zeus hat geschworen, P. solle in Ewigkeit gebunden bleiben – womit dann seiner Freisetzung seine Strafe aufrechterhalten wird. Bei Servius trägt P. den Ring gezwungenermaßen, bei Pseudo-Hygin als Andenken und somit als Zeichen einer freiwilligen Fesselung.

B.3. Neuzeit

B.3.1 Literatur und Philosophie

B.3.1.1. Vom 15. Jahrhundert bis zur Aufklärung

Was sich in spätm. Ikonographie und Mythographie bereits andeutet, vollendet sich in der Ausdeutung des Mythos in der Renaissance. P. erscheint hier nicht mehr nur als »zweiter Schöpfer« in menschlicher Gestalt, sondern erlangt den Status des »alter deus« sogar nur, insofern er Mensch geworden ist. In der Wiederaufnahme neuplatonischer Denktraditionen bestimmt etwa M. Ficino in seinen *Quinque Platonicae sapientiae claves* (1476/77) die Vernunftbegabung des Menschen als himmlisches Feuer (»ignis caelestis«), in dessen Anblick die Seele ihrer »Ankettung« und ihrer täglichen Heimsuchung durch die Anfechtungen der Ratio (»inquisitionis stimulum«), des »gefährlichsten aller Geier« (»avis rapacissima«) bewußt wird; eine Marter, von der die Seele erst im Tod erlöst wird (5,11). Wenn die menschliche Seele aber an der Vernunftbegabung leiden muß, ist der zürnende Zeus und die Strafe der Pandora überflüssig geworden: P. selbst bringt dem Menschen die Ursache seines Leidens.

Hier steht Ficino ganz in der Nachfolge Plotins (s. o. B.2.1.), und die seltsame Verkehrung des myth. Geschehens, die bei Plotin noch dunkel bleibt, erhellt sich nach einem guten Jahrtausend: Die neuplatonische Auslegung des Mythos verbindet ganz offensichtlich mit dem himmlischen Feuer den *nus*, der in jenem Moment, in dem er die menschliche Sphäre betritt, seiner überzeitlichen Einheit entäußert und zerteilt wird. Wenn Plotin die Rollen tauscht und Epimetheus gegen alle Etymologie den »Vorbedenkenden« sein läßt, der das Geschenk der Pandora zurückweist, ruht dies daher, daß in dieses Geschenk der Feuerraub bereits mithineingenommen ist, durch den das geistige Leben des *nus* in die Welt entlassen wird. Ficino gelingt es, die neuplatonische Deutungstradition durch ihre Rückführung auf die platonische Linie wiederzubeleben und zu stützen. In seinem *Philebos*-kommentar übernimmt er den Kulturmythos des Protagoras, insofern er davon ausgeht, P. habe mit dem himmlischen Feuer zwar den Menschen die Künste gebracht; deren planvolle Organisation in der Bürgerordnung, durch welche allein sich der Mensch zu erhalten vermag, sei allerdings eben eine Gabe des Zeus, könne also nicht durch die Künste selbst bewerkstelligt werden. Zwischen der Vernunftbegabung und ihrer integrativen Funktionalisierung in Bezug auf das menschliche Ganze liegt somit eine tiefe Kluft, die durch die Ratio allein nicht wieder geschlossen werden kann, wiewohl diese fraglos göttlicher Abkunft ist (*Commentaria Marsilii Ficini Florentini in Philebum* 26).

Wie Ficinos Beispiel zeigt, ist die rinascimentale Umdeutung der Promethie zur *Conditio humana* in keinem Moment naiv. Sie zitiert den Mythos nicht, um der umfassenden wissenschaftlichen Reorganisation der frühnl. Erfahrungswelt einen Heros zu verleihen, sondern problematisiert durch den Mythos sowohl die Legitimität als auch die Konstitution dieser Erfahrungswelt. Die Krisis der Legitimität scheint auf den ersten Blick nicht offensichtlich. So beruht ja der Übergang des himmlischen Feuers auf den Menschen bei Ficino eben nicht mehr auf einem Vergehen, sondern erscheint als bloße Teilhabe, mithin als eine rechtmäßige, im Kern gottgewollte (und letztendlich durch Zeus ins Recht gesetzte) Partizipation am *mus*.

Seine häretische Schärfe bekommt dieser Gedanke allerdings schon bei G. Bruno wieder zurück, am Ende des ersten Dialogs der *Cabala del Cavallo pepaseo* (1584/85). Der Raub des Feuers, mit dem P. »das Licht in der rationalen Potenz« (»il lume nella potenza razionale«) entzündet, wird in Analogie zum Sündenfall gesetzt, P. avanciert zur Metapher Adams. Die Übertretung des göttlichen Verbotes, die Aufsprennung der Exklusivität göttlichen Wissens wird hier nicht mehr geleugnet; sie wird vielmehr gerade als Übertretung gerechtfertigt. Die Autonomisierung, überhaupt: der Eintritt in die kulturelle Produktivität ist nur um den Preis des Austritts aus dem Paradies zu erkaufen. An der Oberfläche wendet sich Brunos Analogie explizit gegen den Skeptizismus, mithin auch gegen eine Deutungstradition des Mythos, die den häretischen P. gerade zum Antitypus hat und die beispielhaft noch in der zeitgenössischen Emblemik zu finden ist. Untergründig reicht Brunos Argumentation allerdings weiter. Letztendlich bereitet sie eine Uminterpretation des Mythos vor, in welcher neben das »Geschenk der Kultur« nunmehr Kulturalität als Verlosterfahrung tritt. Hierbei wird offensichtlich, daß der prometheische Mythoskomplex der Nz. den reflexiven Zugang zu ihrem epistemologischen Begründungsproblem ermöglicht (wie bei H. Blumenberg etwa als nahezu solitärer Charakter der Mythosrezeption herausgearbeitet wird [1]).

Als ein bes. luzides Beispiel dieser myth. Funktionalität läßt sich F. Bacons Erläuterung der Astronomie in *De augmentis scientiarum* (1623) anführen: eine ganz eigene Variante des »doppelten P.«, insofern sich Bacon zwar an der Vorstellung des P. als eines Meisters chaldäischer Geheimlehren orientiert, diese aber mit dem nahezu vergessenen Beginn der Promethie beim Göttermahl *im* Mekone verknüpft (s. o. A.). Der Opferbetrug, den P. an Zeus begeht, steht in Korrelation zur Erforschung der Gesetze der Himmelskörper: »Certe Astronomia talem offert humano intellectui victimam qualem Prometheus olim, cum fraudem Jovi fecit« (»Sicherlich bietet die Astronomie dem mensch-

lichen Geist ein solches Opfer wie einst P., als Zeus betrog«). So, wie Zeus sich bereitwillig täuschen ließ und den mit der Haut des Opfertieres bedeckten Knochenhaufen wählte, zieht auch der Mensch die Oberflächenstruktur des Himmels dem vor, sich als treibende Kraft hinter dieser verbirgt. Dies versteht sich keineswegs als ein Vorgang der Verkennung, vielmehr ist die menschliche Wahl (wie die göttliche) eine bewußte. Die »Ursachen« der astronomischen Gesetze, die »Wahrheit der Dinge« (»veritas rerum«) lassen sich zwar einsehen, aber eben nicht systematisieren. Um seine Seinserfahrung überhaupt nutzbar machen, »kultivieren« zu können, gibt der Mensch das »Innere«, die Substanz des Seins, preis und hält sich dafür an das, was sich beschreiben, rationalisieren, in Theorie überführen läßt. In der Distanzierung *im* Wahrheit zugunsten des Erlangens von Kulturalität wird zugleich ein anderer Aspekt ausgefaltet: der des Verwalters der *promia* (Voraussicht). Erst indem P. den Menschen das Wissen um ihre Zukunft, d. h. um den eigenen Tod nimmt, entbindet er sie von der Wahrheit und eröffnet ihnen dadurch die Möglichkeit, mit der Welt zu »verfahren«.

Danach werden der prometheischen Distanzierungsleistung unterschiedliche Gesichter zuteil. Während des 17. Jh. verliert sie ihren wissenschaftlichen Charakter zunehmend und unterzieht sich erstaunlichen Umformungen. Im dritten Teil von Th. Hobbes' *Elementia philosophiae* (»De cive«, 1647) etwa erfährt sie eine politische Umprägung und erscheint als eine Entwicklungsgeschichte der unterschiedlichen Staatsformen: Aus dem ursprünglichen Herrschaftskonzept der Monarchie (verkörpert durch Zeus) werden die Grundprinzipien und Gesetze politischer Machtausübung auf den Volkskörper (den von P. erschaffenen Menschen) übertragen, unter dessen »Verdächtigungen« und Zwistigkeiten die »an hoher Stelle« exponierten Urheber der aristokratischen und demokratischen Herrschaft fortan leiden müssen (3,10).

Hobbes' Allegorese findet sich schon wenig später als dramatisches Szenario in P. Calderóns Komödie *La estatua de Prometeo* (1669) wieder, in welcher die Kaukasier die politische Belehrung durch ihren Meister P. nicht als Akt der Befreiung und Zivilisierung, sondern als den Beginn einer Tyrannei verstehen und sich gegen P. erheben. Dieser zieht sich daraufhin in eine Höhle zurück, gibt seine Unterweisung auf und wendet sich stattdessen der Kunst zu. Er erschafft ein Abbild der Weisheit – eine Statue nach dem Bild der Minerva (»Athena). Diese wird von den Kaukasiern mit Bewunderung und Furcht aufgenommen, dient aber darüber hinaus dramaturgisch v. a. als ein Spiegelmedium, in welchem sich die ungleichen Brüder P. und Epimetheus (der hier bereits ganz zur arationalen, bestialischen Figur verschoben ist) in ihrem gemeinsa-

men Verlangen, die Statue leben zu sehen, erkennen, durchdringen und vertauschen. Erst hier wird nun der Feuerraub eingeschoben. Mithilfe Minervas entwendet P. dem »Apollon das himmlische Licht und erweckt das von ihm geschaffene Bildnis zum Leben; aus der Weisheit Schatten tritt »Pandora hervor. P. kann in dieser freilich sein Objekt der Begierde nicht mehr wiedererkennen; seine Liebe zu Pandora erlischt, während die des Epimetheus vollends entbrennt. Unverständlich bleibt diesem jedoch das in ihr lodende Feuer, welches seine Seele »erfriert« läßt. Im Zusammen- und Auseinanderreten des Bruderpaares eröffnet die Komödie den Ausblick auf eine ausstehende Versöhnung der Gegensätze, eine »coniunctio«, die schließlich durch Apoll gestiftet wird, der P. den Feuerraub vergibt und dadurch die Schöpfungsharmonie wiederherstellt, die Ansprüche der Ratio und der Natur in einer politischen Friedensordnung vereinigt und P. Pandora als seine Schöpfung wiedererkennen läßt [2].

Unverkennbar sind die christl.-manichäische Signatur des Dramas und die Zentrierung des Geschehens um den Akt der Erlösung, in dessen Horizont Calderóns mythol. Vexierspiel erst stattfinden kann. Die Heteronomisierung des Mythos und seiner Bezüglichkeiten ist hier bereits soweit fortgeschritten, daß die Identität der Figuren und der einzelnen Mythemstränge nicht allein aufgelöst, sondern das Auflösungsverfahren selbst reflektiert und mit Blick auf die theologische Programmatik auch poetisch plausibilisiert wird. Der prometheische Triumph ist kein Triumph der Revolte mehr, er verweist auch nicht mehr auf einen emphatisch aufgenommenen kulturellen Fortschritt. Vielmehr ist die Geschichte hier stillgestellt. Es bedarf der göttlichen Intervention, um das Verhältnis von Mythos und Welt wieder in Einklang zu bringen.

B.3.1.2. Von der Aufklärung bis zur Romantik

Die Promethien des 18. Jh. werden fraglos von J. W. von Goethes P. ode dominiert und überschattet, in der die Insignie einer metaphysischen Wende spät und auf verschlungenen Wegen *im* Licht gelangt. So revolutionär die Umdeutung der P.gestalt hier auch erscheinen mag, so wenig ist sie ohne den Mythol.begriff der Aufklärung zu verstehen, den Goethe an sein Ende bzw. über dieses hinaus führt. Dieser Begriff läßt sich maßgeblich durch die Fixierung und Engführung zweier Momente aus dem Fundus der Promethie kennzeichnen. Zum einen geht es um die Kopplung von Demiurgie und Eudaimonie: Aus der Schöpfung des Menschen durch P. leitet sich nicht nur dessen Vernunftbegabung ab, sondern diese ist unmittelbar mit der Vorstellung einer Aufsprennung der Natur zugunsten ihrer vernünftigen Durchdringung verbun-

den. P. sieht sich seinem Werk hierin verpflichtet; er will den Menschen als den Vollender seiner eigenen Glückseligkeit sehen, zu welcher ihm die Anlage gegeben ist und deren Ausbleiben daher nach einer Erklärung verlangt. Eine mythol. Erklärung gibt die Pandoraepisode, geistesgeschichtlich aber dient die Defizienz der mythohistorischen Legitimation der Aufklärung, die als Erfüllungsinstante der prometheischen Menschenliebe auftritt. Beispielhaft ausgebildet ist diese Argumentation etwa in Ch. M. Wielands *Traumgespräch mit Prometheus* (1770).

Diesem prometheischen Auftrag der Aufklärung wird nun zum anderen ein zweiter Aspekt hinzugefügt. Es versteht sich von selbst, daß die eudaimonische Verwirklichung des Menschen nicht widergöttlich gedacht werden kann, daß Zeus es der Menschheit nicht ernsthaft versagen kann, sich glücklich zu vollenden, sondern daß die Götter dieser Entwicklungsgeschichte ihre Zustimmung erteilen müssen. Anders aber als etwa im barocken Schauspiel ist die nachträgliche Segnung der Kulturstiftung, wie sie noch in J. G. Herders Szenenfolge *Der entfesselte Prometheus* (veröffentlicht 1802) aufzuspüren ist, eine doppelböde Angelegenheit. Wenn dort nämlich davon die Rede ist, daß nun »der Götter Göttlichstes/Und Seligstes [...] reine Menschlichkeit« wird, dann geben die Götter in der Zustimmung zum prometheischen Feuerraub ihr Herrschafts- und Verfügungsrecht auf – sie geben das Göttliche endgültig zur Immanentisierung frei und überantworten die Welt dem Menschen. Eudaimonische Demiurgie und göttliche Verfügungsgewalt verhalten sich gegensätzlich. Wo der Mensch qua Vernunft in den Stand versetzt wird, sich nicht nur das himmlische Licht, sondern den Himmel selbst zur Erde herabzuholen, dort verliert das olympische Regiment seine Sinnhaftigkeit. Die Götter schwinden; P. wird unter der Hand *im* Ikone der Entmythisierung.

Dieser Vorgang läßt den ihm inhärenten Grundgedanken – die unausweichliche Konfrontation von menschlichem Heilsstreben und göttlicher Verantwortung – unausgesprochen, versucht ihn bisweilen sogar *im* verschleiern. Der Ordnungswechsel wird harmonisiert, die Selbstermächtigung der Menschheit geschieht unter Zustimmung oder gar Beihilfe der Götter. Bei Herder wird dies – in einer Variante des *Entfesselten Prometheus* – als ein freiwilliges Abdanken des Zeus gedacht. Die zeitgenössische Mythographie, etwa der Artikel *Prométhée* L. de Jaucourts in der *Encyclopédie* (1765), liest den Mythos dagegen als eine Überwindung der paganen Vorstellungswelt durch den Bildungsgedanken. Vor diesem Hintergrund aber gewinnt Goethes Ode ihre exzeptionelle Stellung daraus, daß sie den Mythos dazu benutzt, um das zu artikulieren, was der Aufklärung ungeheuer blieb: das

vollständige Aufgehen der Transzendenz im Menschenwerk.

Natürlich war dieses Postulat bereits durch den ital. Neuplatonismus vorgebildet; doch dort hat es Goethe nicht hergenommen. Ihre Durchschlagskraft verdankt seine P. ode nicht etwa einer Apologie der Wißbegier (*curiositas*) gegen das göttliche Wissensprivileg, sondern dem Umstand, daß in ihr P. als Interpret des eigenen Mythos erscheint, sich die Figur gleichsam hermeneutisch entkleidet [15]. Dabei scheint zunächst alles in das demiurgische Moment hineingenommen; der Schöpfungsgedanke bildet das analytische wie das therapeutische Zentrum der prometheischen Rede. Hierin, im Anspruch des P., Menschen »nach meinem Bilde« zu formen, liegt die Rebellion gegen die Götter. Gleichwohl sind allerdings auch die übrigen Glieder der Mythemkette zitataft präsent; genannt werden die »Opfersteuern« (und damit das Mahl von Mekone), die »Glut des Herdes« (der Feuerraub), und das Adjektiv »geschmiedet« ruft P.' Bestrafung am Kaukasus auf. Doch verkehrt der Text die Funktionalität der Mytheme: Er begründet nicht mehr die prometheische Existenz, indem er etwa eine titanische Biographie rekonstruiert und ein Geschehen von Vergehen und Strafe sichtbar werden läßt, dem P. als ein durch den göttlichen Zugriff geformter Charakter hervorgeht. Dort, wo der Neuplatonismus noch ein Bewußtsein der prometheischen Versündigung notgedrungen bewahren muß, um die göttliche Dignität seiner Handlung und seines Gegenstandes zu unterstreichen, löscht bei Goethe das Sprecher-Ich die ihn stigmatisierende – als myth. Figur begründende – Instanz des Zeus im Redevollzug.

Genaugenommen kehrt P. die Mythogenese um: Er hält nun über die ihn einst strafende Götterwelt Gericht, er verliert die Anklage und urteilt seinen eigenen Mythos ab. Der Gott, der keinen Anteil am Menschenwerk hat, mag über die Natur gebieten, sich »an Eichen [...] und Bergeshöhen« üben – nichts jedoch hat ihm der Mensch zu danken und ebensowenig dessen Schöpfer. Dies bezieht sich zum einen auf eine ausbleibende göttliche Caritas und auf menschlichen Opferdank, ohne welchen die Götter »darben« müßten. Zum anderen aber steht hier nichts weniger zur Debatte als der Anteil der Olympier am Mythos P. Das Feuer in seinem Herd wurde dem Himmel nicht abgerungen, vielmehr wird P. die Glut von Zeus geneidet. Gezeichnet hat ihn auch nicht die Strafe am Kaukasus, sondern die »allmächtige Zeit« und das »ewige Schicksal«, denen Götter wie Menschen unterworfen sind. Die Energeia der Schöpfung ist ganz auf den Menschen übergegangen. Es ist nun »seine Erde«, seine kulturelle Wirklichkeit, an der Zeus nicht einmal dann Anteil haben kann, wenn diese Wirklichkeit mythol. ist. In diesem Sinne verkörpert die Ode einen

kathartischen Prozeß, der aus der Figur des Gottes-trügers den Herold eines Bewußtseins formt, dessen Gedächtnis jegliche Spur einer Kulturschuld restlos getilgt ist.

Die Abkehr des Auges von der »Sonne«, die Gewißheit, »alles selbst vollendet« zu haben, der schließende Schwur eines neuen Menschengeschlechtes, den jenseitigen Gott »nicht zu achten« – in all dem gewinnt Goethes P. ode für jene Debatte Bedeutung, in deren Zuge sie erst die Öffentlichkeit gelangte. Wenn F. Jacobi das 1774 entstandene Gedicht ohne Goethes Autorisierung nach mehr als einem Jahrzehnt in seinem Spinoza-Buch veröffentlicht (und darin sowohl seinem ihm angedachten dramatischen Zusammenhang als auch der dialogischen Konzeption der Hymnenreihe entreißt, in welcher ihm der Gany-med gegenübergestellt war), stilisiert er zu einem atheistischen Bekenntnis, dessen philosophische Grundlegung und Infiltrationsquelle der Spinozismus sei. Die Betonung des »ideellen Gehaltes«, der Entgötterung der Transzendenz, verkürzt die goethesche Rezeption des Mythos entscheidend um den Aspekt der Kreation und der Kreatur, der nach wie vor das Zentrum des Gedichtes bildet. Ohne die poetische Reflexion ist die Absage an Zeus, das Urteil über den Gott, aber nicht zu erkaufen. Und so, wie sich der philosophisch-theologische Diskurs, den Jacobis prometheischer Einschub nach sich zieht, dann auch rasch wieder vom Mythos P. löst, findet die durch Goethe etablierte myth. Argumentation ihre Fortsetzung insbes. in der engl. Romantik.

Hier sind weniger die weitgehend dem goetheschen Paradigma entsprechenden P. gedichte Lord Byrons oder S. Coleridges als vielmehr die Werke der Shelleys, welche die Figur des die Göttlichkeit ins eigene Werk hinabziehenden Heros der Menschheit in zwei Linien fortentwickeln. Auf der einen Seite weist P. B. Shelleys lyrisches Drama *Prometheus Unbound* (1820), das Aischylos und dessen in Fragmenten erhaltenen dritten *Promethie*-Teil explizit beruft, in Richtung des romantischen Projektes einer »Neuen Mythologie«: Es denkt den Triumph des P. über Zeus zu Ende, indem die Figur zum einen J. Miltons Luzifer annähert, sie zum anderen aber eine innere Wandlung, einen allegorischen Parcours, durchlaufen läßt, der die Befreiung der Menschheit der olympischen Tyrannei im Sturz des Zeus mit der Etablierung der universalen Herrschaft der Liebe zusammenfallen läßt. Vom Kern der Überlieferung ist hier nur noch der Akt der Befreiung durch Herkules geblieben. Weitaus stärker wird die Handlungslogik durch den Umstand geprägt, daß die Figur des P. vom eigentlichen Geschehen der olympischen Revolte allmählich abgezogen, ihm ein verborgener Wirkungsbereich unter den Menschen (genaugenommen eine Höhle, in

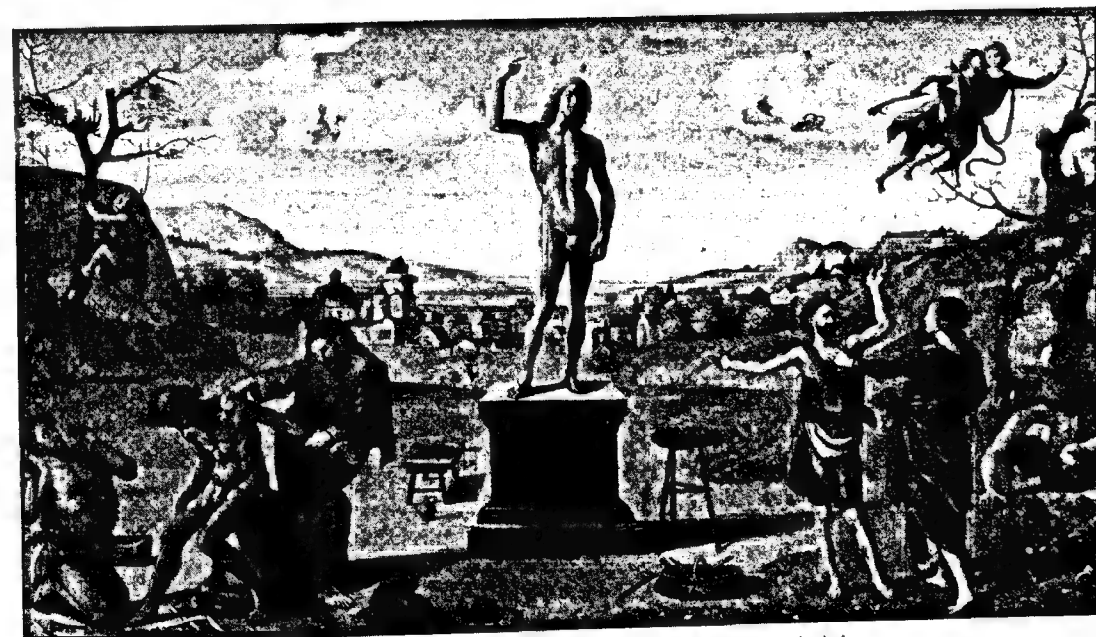


Abb. 4: Piero di Cosimo, Prometheus-Cassone (Truhenbild), erste Tafel, 1510–1515. München, Alte Pinakothek.

der er zusammen mit der ihm verbundenen Asia residiert) zugewiesen wird, während die kosmische Befreiungstat einem weiteren Sohn des Zeus, dem Demogorgon überlassen wird. Shelley führt den Mythos somit einem Ende zu, in dessen Horizont sich P. als ein nach innen gekehrtes, dem olympischen Geschehen überhobenes und entzogenes Wirkungsprinzip zu erkennen gibt. Er ist – wie F. W. J. Schelling dies vierzig Jahre später in seiner *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* herausstreichen wird – »der Gedanke, in dem das Menschengeschlecht, nachdem es die ganze Götterwelt aus seinem Innern hervorgebracht, auf sich selbst zurückkehrend, seiner selbst und des eigenen Schicksals bewußt wurde (das Unselige des Götterglaubens gefühlt hat)«.

In engster Verflechtung mit dem *Prometheus Unbound* entsteht 1818 dagegen mit M. Shelleys *Frankenstein. The Modern Prometheus* (1818/31) ein Text, der die romantische Perspektivierung des Mythos durchbricht und kritisch wendet. Während P. B. Shelleys Drama in P. noch eine im Verborgenen wirkende Harmonisierungs- und Kultivierungsinstanz entdeckt, erscheint er in der *gothic novel* M. Shelleys als Inbegriff einer irreversiblen Entzweiung, als Verkörperung eines hypertrophen Rationalismus, der in der Gestalt des Monstrums nicht ein ihm gleichendes Geschlecht, sondern gerade das ihm Andere, ein sich verselbständigendes Triebleben, erschafft.

B.3.2 Bildende Kunst

Mit Verzögerung registriert die nzl. Kunst Boccaccios »zweifachen P.« (s. o. B.2.1.), der zwischen 1510 und 1515 in Pieros di Cosimo *Prometheus-Cassone* (München, Alte Pinakothek; Straßburg, Musée des Beaux-Arts) seinen bildnerischen Ausdruck findet. Die beiden Tableaus fassen die in Boccaccios *Genealogie* dargelegte Deutung des Mythos als ein Simultangeschehen. Die erste (und frühere) Tafel fokussiert dabei den demiurgischen Akt (vgl. Abb. 4), die zweite den Feuerraub und die Bestrafung des P. Beide Bilder erzielen ihren narrativen Effekt durch eine räumliche Dreiteilung: So plaziert die Darstellung der Menschen-schöpfung die von P. geformte Figur auf einem Sockel in der Bildmitte, während auf der linken Seite die Geschichte des Epimetheus, auf der rechten Seite die des P. erzählt wird. Auch wenn P. di Cosimo einige Umformungen vornimmt, ist die Orientierung an der literarischen Vorlage offenkundig: Der erste Menschenbildner ist der unbedachte Epimetheus; sein Geschöpf sitzt gebeugt auf einem Schemel, den Blick zur Erde gerichtet und damit seine materielle Verhaftung anzeigend. Epimetheus kniet in abwehrender Haltung vor dem Menschen, den Zeus mit einem Griff in Nacken und Arm von hinten zu zerstören versucht. Die Bestrafung der Demiurgie deutet sich im Hintergrund des Bildes an, in dem ein affenähnliches Wesen einen Baum erklimmt – es ist der Zeus verwandelte und verbannte Epimetheus, dessen Symbolgehalt schon Boccaccio erschlossen hat.

Die epimetheische Schöpfung gestaltet sich so als eine (wäffische) Nachahmung der menschlichen Natur, welcher auf der rechten Bildseite nun die zweite – geistige – Schöpfung des Menschen durch den Künstler P. gegenübergestellt wird. Mit Bewunderung nähert sich dort Minerva (Athena) dem Standbild und seinem Schöpfer; dieser erläutert der Göttin seinen weiteren Plan, dessen Ausführung im oberen rechten Bildrand sichtbar wird. Minerva trägt P. zum Himmel, wo er – die Fortsetzung erfolgt in der Hintergrundmitte des zweiten Tableaus – an einem Rad des Sonnenwagens seine Fackel entzündet. Im Vordergrund erscheint sodann auf der linken Seite nun abermals das umgewendete Menschenstandbild, in dem P. das himmlische Feuer entbrennen läßt. Auf der rechten Seite folgt die Bestrafung: P. wird von Hermes einen Baum gefesselt, auf dem bereits der Adler sitzt, ohne aber in die Szene einzugreifen. Die Drastik der Strafe ist in der Darstellung somit deutlich zurückgenommen und unterscheidet sich hierin von der Hauptlinie der nzl. P.darstellungen, welche die Bestrafung des P. enger fokussieren und in ihrer Gewalt rigoros ausgestalten.

Während Pieros Cassoni als eine radikale Anthropologisierung des Mythos verstehen sind, die der göttlichen Bestrafung das Standbild des erleuchteten Menschen auf gleicher Höhe gegenüberstellt und sich hierin den Positivierungstendenzen des literarischen 16. Jh. anschließt, stellt die bald einsetzende bildnerische Gestaltung die P.figur auf eine ganz andere Grundlage. Dies beginnt bereits in A. Alciatis *Emblematum liber* (1531), das eine am Boden liegende Figur zeigt, aus deren geöffneter Brust ein Adler frisst; durch die Subscriptio ist sie als P. identifiziert. Das Emblem – überschrieben mit »Quae supra nos, nihil ad nos« (»Nicht für uns ist, was über uns ist«) – versteht sich als Warnung vor der Superbia (Hoffart) im allgemeinen und vor astrologischer Tätigkeit im besonderen. Bemerkenswert ist die Positionierung der Figur und ihr regloser Gesichtsausdruck, in dem sie sich von der Laokoon orientierten Leidensdarstellung bei Piero di Cosimo deutlich unterscheidet.

Die Abweichung erklärt sich aus einer myth. Verschränkung bzw. aus dem Umstand, daß die Pictura nicht auf eine P.bildtradition, sondern offensichtlich auf eine Darstellung des Tityos zurückgeht, die sich in einer illustrierten venezianischen Ausgabe von Ovids *Metamorphosen* (1509) findet. Die strukturelle Relevanz dieser Verschränkung wird dadurch untermauert, daß sie sich in der Folge wiederholen und die nzl. Ikonographie beherrschen wird. Auch P.P. Rubens' *Gefesselter Prometheus* (s. u. Abb. 5) ist wirkungsgeschichtlich mit Tizians *Tityus* (1549, Madrid, Prado) verbunden. Die Überblendung und stete Verwechslung der beiden Figuren scheint demnach nicht zufälliger, son-

dern systematischer Natur zu sein. Mit der bildlichen Assimilation der Bestrafungssituation geht eine Analogisierung von Vergehen und figuralem Charakter einher. Im Unterschied zu P. ist Tityos eine in ihrer Sündhaftigkeit eindeutig identifizierte Figur, und steht sie auch bei Tizian noch in einer Reihe mit den im Hades ihre Untaten Büßenden: Sisyphos, Ixion und Tantalos. Die Verschmelzung der beiden Figuren artikuliert die Annahme einer Entsprechung: Der Raub des Feuers korrespondiert dem gewaltsamen Übergriff des Tityos auf Leto und macht P. somit Verbrecher. Die Bildgestaltung präzisiert diese Gleichung zunächst. Auffällig erscheint bei Rubens zum einen die Aufteilung des Bildes, zum anderen aber die positionelle Typologisierung der Figur; letztere weitet den Deutungsrahmen des Mythos, denn P. ist nicht – wie eben Tityos – den Boden gefesselt, sondern seine Körperhaltung weist ihn als Stürzenden, als einen in seinem hierarchischen Anspruch zurückgewiesenen Charakter aus.

Im 16. Jh., etwa mit Blick auf N. Contis *Mythologiae* (1583), entschlüsselt sich diese Figuration noch leicht als ein allegorisiertes Konfliktgeschehen zwischen dem Adler des Imperium Romanum und der protestantischen Häresie in Gestalt des P. [11.213–215]. Bei Rubens ist die Wertigkeit des Geschehens dagegen bereits aufgebrochen (vgl. Abb. 5). Die epochale Bedeutung seines Gemäldes rührt daher, daß die Möglichkeiten einer Ausdrucksfigur zu nutzen und in den Dienst einer Neuperspektivierung des Mythos zu stellen weiß. So rutscht hier die invertierte Figur, die wie ein Modell auf einem Laken drapiert ist, dem Betrachter nicht nur aus dem Bild entgegen, sondern in ihrer Körperspannung strebt sie gleichsam nach oben, sie »empört« sich. Niedergehalten aber – und dies ist das Neue – wird sie an Kopf und Bauch von der Gegenikone des übermächtigen Adlers, der nahezu die ganze rechte obere Bilddiagonale einnimmt. Die Bestrafung als einen widerständigen Vorgang, als das Gegeneinander zweier Energien, im figurativen Detail herausgearbeitet zu haben, ist Rubens' Verdienst. Die Nachfolger innerhalb dieser Bildtradition, J. Jordaens (*Der gefesselte Prometheus*, 1640, Köln, Wallraf-Richartz-Museum) und in motivischer Verschiebung auch D. van Baburen (*Prometheus door Vulcanus geketend*, 1623, Amsterdam, Rijksmuseum), diskreditieren die strafende Macht des Zeus zunehmend dadurch, daß sie die Szenerie mit vom höhnischen Gestus gezeichneten Exekutivfiguren – Hephaistos und Hermes – bevölkern. Die Radikalität, mit der Rubens die prometheische Revolte ganz in das Ringen der Körper hineingenommen hat, erreichen gleichwohl nicht mehr.

Aus dieser Traditionslinie heraus, nämlich im Rückgriff auf einen Stich A. van Diepenbecks, gestal-

tet J.H. Füssli um 1781 sodann P.' Befreiung durch Herakles. Hier ist die strafende Instanz in Gestalt des Adlers nun vollends dämonisiert und fügt sich damit in die Reihe von Füsslis Nachtmahrgestalten ein. Riesenhaft erscheint das Tier, das über den kopfüber von einem Felsen herabhängenden P. wacht, sodaß der eigentliche Protagonist der Szene, Herakles, sich gegenüber dem Bestrafungsvorgang völlig unscheinbar und im Grunde gefährdet ausnimmt. Die Befreiungshandlung, das Erlegen des Adlers, ist als solche nicht zu erkennen; vielmehr versetzt das Bild den Betrachter in einen Zustand der Ohnmacht. Die Kaukasusikonographie tritt hiermit in die Ästhetik des Erhabenen ein, entzieht den Mythos somit dem analytischen bzw. dem allegorischen Zugriff. A. Böcklin – und in seiner Nachfolge G. de Chirico (*Prometeo*, 1908/09, Italien, Privatsammlung) – wird sich genau ein Jahrhundert später diesem Gestaltungszug anschließen, wenn er seinen *Prometheus* (1882, Parma, Collezione Barilli d'Arte Moderna) nicht nur an den Felsen schmiedet, sondern ein ganzes Gebirge überwölben läßt und der Ikone damit ihre myth. Urgewalt rückzuerstatten versucht.



Abb. 5: Peter Paul Rubens (Nachahmer), *Der gefesselte Prometheus*, Öl auf Holz, nach 1612. Lille, Musée des Beaux Arts.

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Die Monumentalisierung des Mythos, seine Ausweitung bis hin zu einem Punkt, an dem er als Ganzes nicht mehr einzusehen ist und nicht mehr restlos und v.a. sinnhaft in die Welterfahrung integriert werden kann, kennzeichnet den modernen Deutungsbestand der Figur P. Während das frühe 19. Jh. im Nachhall des goetheschen Aufbegehrens (s. o. B.3.2.) seinen Ort noch innerhalb der prometheischen Rede selbst findet, diese als Argumentationsmuster begreift und sich durch sie legitimiert, verharret die Moderne vor P. wie vor einem unauflösbaren Verhängnis, das sich bestenfalls als solches affirmieren läßt, von dem aber keine Lossagung mehr geben kann.

Als symptomatisch für diesen Paradigmenwechsel kann die Bedeutung angesehen werden, die F. Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (1872) der aischyleischen *Promethie* beimißt, und die er zugleich aus Goethes Ode ableitet. In P. entdeckt die Tragödienschrift ein »Doppelwesen«, eine »zugleich dionysische und apollinische Natur«, die auf der einen Seite – dies kommt, so Nietzsche, von Aischylos – die »Gerechtigkeit« für den Menschen als Individuum einfordert, die auf der anderen Seite den »herben Stolz des Künstlers« ausmacht, das »herrliche Können« des großen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist« [16. Bd. 1.68]. Es ist der letztere Aspekt, den Nietzsche herausarbeitet; P., der Künstler, muß freveln, das gebotene Maß zerstören – dies meint nicht nur das Maß zwischen Gott und Mensch, sondern auch die Grenzen des Einzelwesens, die Grenzen von Mensch zu Mensch. Die Exquisite des himmlischen Feuers, die Teilhabe der Wenigen, der Artisten, an der göttlichen Schöpfungsmacht wird als eine »Rechtfertigung des menschlichen Uebels« erkaufte [16. Bd. 1.69]. Die artistische Hybris beschwört das Leid herab, sie wird letzten Endes auch den Künstler-Gott martern, vielleicht zerreißen – allein: sie ist ästhetisch legitimiert.

In Nebenarbeiten zur *Geburt der Tragödie* unternimmt Nietzsche den Versuch, Aischylos zu überbieten, und präzisiert dabei seine Perspektive auf den Mythos. So ist ein kurzer Entwurf von 1874 auf den göttlichen Generationenkonflikt zentriert [16. Bd. 7. 835 ff.]: P. hat Zeus vor dem Sohn der Thetis nicht gewarnt, Zeus hat den Sohn gezeugt und geht durch ihn zugrunde – ein Geschehen, das Nietzsche als die Übersetzung eines kulturmetaphysischen Vorgangs konzipiert. Zeus ist der Schöpfer des archaischen Griechentums, dessen Kultur in den Schrecken des Todes herabschaut und hierin die Menschen vernichten droht, denen P. »den Blick auf den Tod entzogen« und dadurch den Schein unsterblicher Individualität verliehen hat. Als der Sohn des Zeus die Menschen ihm ih-

rem Schutze »dumm und furchtsam vor dem Tode« macht und gegen das Hellenische aufbringt, fällt mit der griech. Kultur auch Zeus. Das Christentum tritt seinen Siegeszug an, welches aber den Menschen nicht minder zu zerstören trachtet. Erst auf der Schwelle zur Nz., ■ Nietzsche, tritt P., der mit seinem Geier »vergessen« wurde, als die Olympier stürzten, nun erneut auf den Plan. Da ■ das Siechtum der Menschheit bedauert, schickt ■ ihr Epimetheus zusammen mit Pandora – der griech. Kultur – zu Hilfe, wodurch die Menschen zum Leben zurückfinden, Zeus wiederaufsteht, und der Kreislauf der ewigen Wiederkehr des Gleichen« von ■■■■■■ beginnt. Durchbrochen werden kann dieser nur, indem der demiurgische Grundfehler – das *principium individuationis* als Einfallstor apollinischer Hegemonie – behoben, der Mensch noch einmal geschaffen wird. Deshalb befreit Zeus P. von seinen Fesseln und macht ihm die Konzession, daß Menschen entstehen sollen, unter der Bedingung, daß das bestehende Geschlecht vertilgt werden muß. Besonderes Charakteristikum dieser dramatischen Vision ist Nietzsches Anmerkung, daß der Geier des P. selbst ■■■ Bühnenfigur wird und die Vorgeschichte berichtet; die Individualisierung des Vogels (die bereits in V. Hugos *L'Océan d'en haut* von 1855 beginnt) verlangt letzthin nach einer philosophischen Auflösung seiner Erscheinung (die A. Gide geben wird).

Mit Zeus und P. stehen sich somit zwei Bildnergestalten gegenüber, deren Liebe zum Menschen – dies bleibt ganz innerhalb der Argumentationslinie Nietzsches – im Drang zur Überwindung des Menschen Ausdruck findet. Die vitalistische Einbindung des P. wird jedoch durch einen Rezeptionsweg der Moderne konterkariert, der – im Umfeld Nietzsches – in C. Spittlers Prosaepos *Prometheus und Epimetheus* (1881/82) seinen Ausgang nimmt. Die Bindung an die der Menschenwelt entzogene und übermoralische Instanz der Psyche führt P. hier gerade nicht auf den Weg des Schöpfertums und der Herrschaft, sondern in die Askese. Mit Nietzsches Entwurf teilt Spittlers Werk die Diagnose, daß die Schöpfung des Menschen bzw. der Welt ein Akt der Verfehlung gewesen sei; die Folge, die ■ daraus zieht, ist freilich eine andere: Die Sorge um die Menschheit, die P. umtreibt, kann nicht darin bestehen, die Menschheit »umzuschaffen«, sondern einzig und allein darin, ihr die Hoffnung zu erhalten. Als Kehrseite der lebensphilosophischen Interpretation des Mythos kennt die Moderne seine gnostische Deutung: P. ist alleiniger Zeuge für den Umstand, daß sich Gott ■■■ der Welt zurückgezogen hat und daß die dunklen Mächte des Widergöttlichen im Begriff sind, die Erinnerung an die Erlösungsfähigkeit des Menschen auszulöschen oder durch die Etablierung einer »Gewissenslehre« zu korrumpieren. Vor diesem Hintergrund ist es P.' Auftrag, das »letzte

Gotteskind« mit dem Namen »Messias« zu retten. Die Grundspannung der »verfehlten« Welt bleibt gleichwohl darüber hinaus erhalten, und innerhalb der Schöpfung besteht keine andere sinnvolle Verhaltensoption mehr, als – hier geht Spittlers P. ganz den Weg von A. Schopenhauers Christus – sie zu dulden.

Der Sinn von Frevel und Bestrafung entzieht sich angesichts der neu bemessenen Konstellationen. Mit dem anbrechenden 20. Jh. beginnt P., sich von seinen Fesseln zu lösen und nach seinem Ort in der Gegenwart ■■ suchen. A. Gides *Prométhée mal enchaîné* (1899) steigt so von seinem Felsen in das Paris der Flaneure hinab, wo er als »Streichholzfabrikant ohne Lizenz« verhaftet wird. In den Vordergrund tritt hier das Verhältnis zu »seinem Adler«, das später in einem öffentlichen Vortrag des P. kundgetan wird. Der Adler erscheint dabei als dasjenige, was den Menschen überhaupt erst »liebenswert« macht, was P. zuerst für den Menschen empfänglich gemacht hat, als dasjenige, ■■■ den Menschen verschlingt«, als das »kranke Hoffen auf das Bessere«, der »Glaube an den Fortschritt«. Es ist eine seltsame und gleichwohl mit einer Vielzahl an Rezeptionsfäden operierende Umschrift des Mythos; neben Aischylos macht sich hier v. a. – nicht zuletzt im Asiamotiv – P. B. Shelleys Einfluß geltend, ohne daß ein romantisierender Zug ungebrochen bleibt. Gide läßt Vergehen und Strafe unmittelbar zusammenfallen, sich wechselseitig begründen: In jenem Moment, in dem den Menschen von P. das Feuer gebracht wird, erwächst ihnen ihr Adler, der sie auszehrt und durch den allein sie gleichwohl am Leben bleiben. Wie für P., so stellt auch für die Menschheit »unser Adler« die einzige »Existenzberechtigung« dar, entpuppt sich »die Geschichte der Menschen« tatsächlich als »die Geschichte der Adlers«, eine Chronik sich selbstständigender Fortschrittsgläubigkeit, die den Einzelnen glücklos zurückläßt, weil sie aus seinem Glück gemacht ist. Gleichwohl erfährt das Pathos der prometheischen Tradition seine komische Revision, wenn beim Leichenschmaus des Damokles in direkter Umkehrung der zuvor formulierten Geschichtslogik ausgerechnet nun der Adler des P. verspeist wird. Zeus spielt in diesem Horizont eine nur mehr obskure Rolle – einen Bankier, den »Miglionnaire«, welcher Opfer und Profiteur in einem blinden ökonomischen Spiel miteinander in Beziehung treten läßt; einen Gott, der das Interesse am Menschen verloren hat und die Gesetze von Kultursinn und Kultursanktion weder zu etablieren noch überhaupt ■■ durchschauen vermag.

Daß der Mythos, gerade weil er »aus einem Wahrheitsgrund kommt«, ■■■ »wieder im Unerklärlichen enden« muß, hat F. Kafka zusammenfassend konstatiert (1918, Oktavheft G). P. scheint der Moderne unzugänglich geworden zu sein. Wo der Glaube an das

Kulturprinzip verschwindet, bleibt der Gefesselte am Kaukasus entweder ein Rätsel, verschwindet in seinem Felsen oder wird zusammen mit Göttern, Adlern und Wunde schlichtweg vergessen. Zurück bleibt das Bewußtsein, daß dort einmal etwas gewesen ist, aus dem sich die Geschichte des Menschen begründen sollte. Der Kaukasus, der Felsen – das ist das Einzige, das nicht aus dem Gedächtnis verschwunden kann, das bleibt, wenn die sinnstiftenden Instanzen verschwunden sind. Eine neuerliche Aufladung erfährt der Mythos erst wieder in der Shoah, etwa in den KZ-Gedichten H. G. Adlers, der 1944 in einem Außenlager Buchenwalds P. anruft, sich den »schweren Gewalten« »[m]it empörtem Geist« »entgegenzustürzen«.

Auf philosophischer Ebene entdeckt dann der Existentialismus, namentlich A. Camus 1946, in P. den Inbegriff menschlicher Selbstentzweiung. Die durch den Krieg verwüstete Gegenwart bildet das Plateau, von dem aus das prometheische Opfer, das um der Liebe zum Menschen willen begangen wurde, eingesehen werden kann. Durch die historischen Verwerfungen hindurch bleibt die Bedeutung dieses Opfers erhalten, erweist sich die Liebe zum Menschen stärker als die göttlichen Anfechtungen. Freilich ist es kein blindes Verhängnis, keine Pandora, welche die Menschheit einer Geschichte der Zerstörungen unterwirft; die Entkopplung des Menschenmöglichen vom Menschengemäßen, von Technik und Kunst, liegt vielmehr in der Natur der prometheischen Revolte selbst. Wenige Jahre später folgt Camus in *L'Homme révolté* (1951) daher Boccaccio in der Schaffung eines zweiten P.: P., der die Menschen hinter sich scharf, um sie gegen die Götter zu führen, wird zum Staatsmann, ■■■■ Cäsar, und etabliert in der Befreiung des Menschen seine Unterdrückung. Zurück bleibt der erste, der »wahre, ewige« P., der sich nun gegenüber seinem Wiedergänger wie eines seiner Opfer ausnimmt.

Unter den Dramatikern des 20. Jh. hat schließlich H. Müller die Rückwendung auf die dramatische P.tradition am nachhaltigsten vollzogen: zunächst in seiner Aischylosbearbeitung von 1967/68, später in der dem Stück *Zement* (1971) eingearbeiteten Erzählung *Die Befreiung des Prometheus*. Erstmals wird hier Aischylos' Drama nicht als »Werk«, sondern als eine unabgeschlossene, offene Arbeit begriffen. Hierin gleicht sie ihrem Gegenstand, dem prometheischen Vermächtnis, welches den Menschen ■■■ die Aufgabe der steten Neujustierung von kultureller Überhöhung und Leiden ■■ der Kultur stellt. Daß P.' Opfer sich unaufhörlich wiederholen muss, daß gerade der Horizont der modernen Produktionsgesellschaften nach diesem andauernden Opfer verlangen muß – dies knüpft sich hier nicht zuletzt ■■ die Einsicht, daß der Mythos von Anfang an eine Rede des Widerspruchs ist, in der Vergehen, Strafe und Befreiung nie endgültig und ein-

deutig bewertet werden können. Auch Müllers P. darf letzten Endes ■■■ Herakles entfesselt werden, auch sein Adler muß sterben – all dies geschieht jedoch zum Widerwillen des Gefesselten, der sich ■■■ seiner Leidensgeschichte, der (bei Müller: fäkalen) Geschichte der menschlichen Kultur, nicht loszusagen bereit ist.

B.4.2. Bildende Kunst, Musik, Film

Die motivische Entwicklung des Mythos gestaltet sich durch das 19. Jh. hindurch weitestgehend starr, sieht man einmal von der sich von J. Jordaens her über H. Lehmann (1846), A. Feuerbach (1875) und J.E. Müller (1895) bis hin ■■ A. Rodin (1917) sich ausbreitenden Darstellung der Beweinung des P. durch die Okeaniden ab. Während auf der einen Seite Rubens' Figuration des gefesselten P. (s. o. Abb. 5) nicht nur verbindlich bleibt, sondern zu einer – insbes. in der frz. Kunst – immer wieder von der politischen Allegorie aufgegriffenen Ikone avanciert (H. Vernet, *Le Prométhée polonais*, 1831, Paris, Société historique ■■ littéraire polonaise; A. Boulard, *L'Esclave/La Rome enchaînée*, 1860, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; H. Daumier, *La France-Prométhée ■■ l'aigle vautour*, 1871, Paris, Louvre; J.V. Ranvier, *Prométhée délivré*, 1874, Lyon, Palais de Justice; [14. 152–157]), zeichnet sich auf der anderen Seite P.' Austritt aus dem Mythos in der Kunstgeschichte bereits seit den 1820er Jahren ab, sinnbildlich konkretisiert in W. Etty's zwischen 1825 und 1830 entstandenen Gemälde *Prometheus* (Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery). Tatsächlich bewegt sich Etty noch ganz in der Tradition der Tityosikonographie: P. hängt rücklings vom Felsen herab; wie bei Rubens ist die Figur gleich einem Modell auf ein Laken drapiert. Allerdings ist die übrige Szenerie von allen myth. Resten befreit – bis auf den Pfeil, der sich ■■■■ dem Zeus zuordnen läßt, der aber nicht den Adler, sondern in diesem Fall P. selbst getötet hat. Die Vision der prometheischen Leiche ist neu; in ihr wird die Frage nach einer sinnhaften bildlichen Tradition der Figur verabschiedet. P.' Leiden haben zwar ein Ende gefunden, doch ■■ ist ■■■ ihnen heraus nicht zum Triumphator aufgestiegen, ja nicht einmal frei geworden.

Wo bei Etty der Sinn der bewährten myth. Ikone zu Grabe getragen wird, erhebt die Ikone der modernen *Promethie* fraglos in G. Moreaus *Prométhée* (vgl. Abb. 6). Die Figur hat sich restlos von der Tityostypologie gelöst: Sie sitzt aufrecht an eine Säule gelehnt, ihr Blick überschaut das Gebirge, ihre Mimik zeugt nicht länger von Schmerz. Daß dieser P. nicht mehr ■■■ Strafe, sondern aus eigenem Willen am Felsen verharrt, verdeutlicht erst ein Blick auf das umgebende Szenario. Kein Adler, sondern ein Geier frißt ihm an der Leber; ■■ handelt es sich also nicht um den Vogel



Abb. 6: Gustave Moreau, Prométhée, Öl auf Leinwand, 1868. Paris, Musée Gustave Moreau.

des Zeus. Dieser findet sich auf dem Bild ebenfalls, unterhalb der Figur, die ihren linken Fuß auf die Spitze seines rechten Flügels gestützt hat, im Felsen hängend, die Augen leblos, Hals und Gefieder erschlafft – ganz im Kontrast zu jenem aggressiv gespannten Körper des Geiers in der linken Bildhälfte. Kein Zweifel: Herakles ist schon hier gewesen, der von Zeus geschickte Vogel ist tot, P. ist von der Strafe des Gottes erlöst. Gebunden bleibt er jedoch an die Verfehlung seiner Schöpfung, die in jener Tiefe herrscht, in die er nicht hinunterzublicken wagt. Moreaus P. weigert sich, den Kaukasus hinabzusteigen und das zu schauen, wofür er gelitten hat. Es sind die Menschen, nicht die Götter, die ihn zum Leiden verurteilt haben – dementsprechend ist P. hier bereits ganz in die Ikone des gekreuzigten Christus überführt.

In der Gesamtheit seiner zahlreichen Mytheme in M. Klingers *Brahmsphantasie* (1888–1894, Bremen, Kunsthalle) aufbereitet, wird P. durch die Avantgarden als Idealtypus des Artisten entdeckt, dem sich ein

neuer Mensch verdanken wird. Dementsprechend erfährt der Aspekt des »Feuerbringers« erneut gesteigerte Aufmerksamkeit. Der Heroismus des gefesselten P. geht an der Wende zum 20. Jh. direkt auf den Stifter der *téchné* über; exemplarisch läßt sich hier etwa J. Delvilles *Prométhée* (1907, Brüssel, Université libre de Bruxelles) anführen. Die Reduktion des Mythos auf den Feuerraub findet ihre kulturgeschichtliche Entsprechung in der restlosen Entsanktionierung des technischen Fortschritts, im Glauben an die ungebrochene Macht des Menschen über die ihm überantwortete Welt. Seine übersteigert-hybride Form findet dieser Glaube letztendlich in A. Skrjabins sinfonischer Dichtung *Prométhée – Le Poème du Feu* (1916), dessen Partitur zwei Stimmen eines »Farbenklaviers« mitführt, mit dessen Hilfe zum Ende des Stückes der Konzertsaal ausgeleuchtet werden sollte.

Tatsächlich entwickelt sich P. im Schein der Elektrizität zur Ikone einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit dem technologischen Schicksal der Moderne. Auf der einen Seite führt die Spur des Feuerbringers von den Avantgarden über den Futurismus (so diente P. als Namensgeber der Zeitschrift der span. Futuristen) hin zur Ästhetik des Faschismus, in der A. Breker ihm in seinen beiden Skulpturen (1934/35; 1936/37) seinen Platz zuweist. Eine Verteidigung des Mythos gegen seine Vereinnahmung durch den politischen Totalitarismus erfolgt dann in der erneuten Rückwendung auf den gefesselten P., der nunmehr – bei M. Beckmann (1942) – als Opfer der seine Gabe wie ihn selbst mißbrauchenden Menschheit weniger als Felsen hängt, als (hier scheint der konzeptionelle Einfluß Moreaus durch) dort gekreuzigt »hängengeblieben« ist.

Die Spiegelung der Defizite des modernen P. unternahm bereits 1919 O. Dix' *Prometheus – Grenzen der Menschheit* (vgl. Abb. 7). Die Figur ist als Kriegsversehrter gekennzeichnet. Sie entstammt sozusagen dem Inferno der Technizität und bleibt – in ihrer Verschleifung mit einem Grammophon – in diese weiterhin eingespannt. Sie hat überdies die Grundbedingung der *Promethie* verloren: die Voraussicht, das Wissen um den Preis, der für die Erlangung der Künste zu entrichten ist – Dix' P. trägt eine Blindenbrille.

Daß die prometheische Gabe nicht nur zivilisierenden, sondern auch gerade dezivilisierenden, nicht nur produktiven, sondern auch destruktiven Charakter besitzt, reflektiert auch J.C. Orozcos Wandgemälde *Prometheus* (1930, Claremont, Kalifornien, Pomona College): Es wandelt das Motiv des Feuerbringers dahingehend ab, daß es P. in einer Pose zeigt, welche die von oben über die Menschheit hereinbrechenden Flammen abzuwenden versucht. Der Heros der Kultur steht in Flammen; der Feuerraub erweist sich vor dem Hintergrund moderner Kriegsführung



Abb. 7: Otto Dix, Prometheus – Grenzen der Menschheit, Öl auf Leinwand, 1919. Verschollen.

wieder als Hybris, die ihre Strafe nach sich zieht – eine Interpretation des Mythos, wie sie auch in O. Koskoschkas Triptychon *Die Prometheus-Saga* (1950, London, Courtauld Institute Galleries) aufscheint.

Eine letzte große Volte vollzieht die Rezeption des Mythos P. im Bereich der Science Fiction. Schon in S. Lems *Solaris* (1961) – 1972 von A. Tarkowskij verfilmt – ist eine Raumstation, die von den Kräften des Unbewußten heimgesucht und ausgelöscht wird, auf den Namen P. getauft. S. Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) verleiht dem Mythos neue Tiefe. Das Feuer und der Felsen verdichten sich hier in der Gestalt eines schwarzen Monolithen, in dem sich das kosmische Licht bricht. Das Erscheinen des Monolithen auf der Erde leitet den Beginn der menschlichen Kultur ein, welche von Kubrick als das Beschreiten einer programmierten Spur gezeigt wird, welche den Menschen über die Entdeckung der *téchné* in Form eines Knochenwerkzeugs schließlich zur Entwicklung eines »vorbedenkenden« Computers führt. Dieser erhebt sich letztlich über seine Programmierer und treibt den Astronauten Bowman in die Tiefen des Alls hinaus, wo sich ihm der prometheische Stein neuem zeigt und ihn in einen Sternenfötus transformiert, der am Ende des Films auf die Erde zutreibt. Die gedanklichen Verbindungen zu Nietzsches Entwurf einer

zweiten Demiurgie des P., durch welche die Fehler der ersten Schöpfung beseitigt werden, sind kaum zu verleugnen. Zugleich entledigt sich der Film aber auch der Diagnose des zivilisatorischen Bruches, welche die Rezeption der Figur im 20. Jh. weitgehend kennzeichnen. »Menschliche Kultur« ist von Anfang an ein Gewaltgeschehen, das aber den Keim zur Selbstüberwindung des Menschen in sich trägt. Diese Selbstüberwindung jedoch setzt voraus, daß die Kultur selbst wieder zu P., daß die Menschheit wieder in den Schoß des Mythos zurückkehrt.

→ Hephaistos; Herakles; Pandora

Forschungsliteratur

- [1] H. BLUMENBERG, Arbeit und Mythos [1979], 51990
 [2] M.E. MOUX, Astral Myths and Emblems. The Duality of Calderóns »La Estatua de Prometeo«, in: F.A. de Armas (Hrsg.), *A Star-Crossed Golden Age. Myth and the Spanish Comedia*, 1998, 179–196 [3] R. DRUX, Dichter und Titan. Der poetologische Bezug auf den Prometheus-Mythos in der Lyrik von Goethe bis Heine, in: HeineJ 25, 1986, 11–26
 [4] N. FORSYTH, Le Prométhée de 1816. Frankenstein et ses compagnons littéraires, in: U. Heidmann (Hrsg.), *Poétiques comparées des mythes. De l'antiquité à la modernité*, 2003, 153–186 [5] J.-R. GISLER, Die Ikonographie des Prometheus in der Antike, in: *FrUBI* 39/150, 2000, 61–74 [6] J.-R. GISLER, Art. Prometheus, in: *LIMC* 7.1, 1994, 531–553
 [7] J.M. GURR, Shelley's Misreading of Aeschylus' Prometheus, in: M. Gassenmeier/P. Bridzun et al. (Hrsg.), *British Romantics as Readers. Intertextualities, Maps of Misreadings, Reinterpretations*, 1998, 71–81 [8] O. RAGGIO, The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century, in: *JWCI* 21, 1958, 44–62 [9] H. REINHARDT, Prometheus und die Folgen, in: Goethe 108, 1991, 137–168 [10] H.J. SCHINGS, Aufstieg und Krise des modernen Prometheus. Von Percy B. und Mary Shelley bis zu Nietzsche, in: J. Bertschik/E. Emter/J. Graf (Hrsg.), *Produktivität des Gegensätzlichen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jh.*, 2000, 55–68 [11] R. STEINER, Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der Bildenden Kunst von 14. bis 17. Jh., 1991 [12] G.G. STROUMSA, Myth into Metaphor. The Case of Prometheus, in: S. Shaked/D. Shulman/G. G. Stroumsa (Hrsg.), *Gilgul. Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions*, 1987, 309–323 [13] R. TROUSSON, Le thème de Prométhée dans la littérature européenne [1964], 32001
 [14] B. VAUPEL, Göttergleich – gottverlassen. Prometheus in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jh., 2005
 [15] D.E. WELLBERY, Die Form der Autonomie. Goethes »Prometheus-Ode«, in: E. Pankow/G. Peters (Hrsg.), *Prometheus. Mythos der Kultur*, 1999, 109–125.

Zitierte Quellen

- [16] F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, 15 Bde., hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 1999.

Philipp Theisohn (Tübingen)

Proserpina s. Persephone

dem er eine allmähliche Entfernung von der Lebenswelt hin zu einer Kunstwelt vorstellt, die als Komplement zum Mythos fungiert. Diese Kunstwelt versinnbildlicht ein Bewußtwerden des Wohlgefallens am ästhetischen Schein, der in der Lust im Vortrag zum Ausdruck kommt. Damit legt Correggio die erste ästhetische Deutung des Mythos vor. Daneben erscheint mit den *Nozze de Psiche* ■ *Cupidine* (1499) des Galeotto del Carretto eine erste dramatische Bearbeitung des Mythos.

Ein Jahr später publiziert F. Beroaldo den ersten ausführlichen Kommentar der *Metamorphoses* (1500) [12]. Er stellt dem dominanten Ciceronianismus alternativ den schillernden Stil des Apuleius gegenüber, den ■ in seinem Kommentar nachzuahmen sucht. Sichtbar wird dies in den assoziativen Exkursen zur ital. Kultur seiner Zeit, die z. B. den Palast Amors mit zeitgenössischen Bauten vergleichen. Der Schwerpunkt liegt indes auf der Zurückweisung einer reduktionistischen allegorischen Deutung des Mythos, wie sie Martianus Capella und Fulgentius vornahmen. Gegenüber diesen beiden Mythographen faßt Beroaldo die Figuren nicht mehr als Personifikationen abstrakter Prinzipien, sondern als konkrete myth. Gestalten, denen eine je spezifische Bedeutung zukommt. Dadurch ergänzt er den allegorischen Sinn des Mythos um den literalen und spricht ihm einen moralischen Gehalt zu.

In seinem heroischen Versepos *Psiche* (1599) folgt E. Udine dem Handlungsablauf der apuleischen Geschichte, konfiguriert jedoch einige Momente neu [Guthmüller in: 10. 69–82]. Er weitet die Liebesgeschichte zum Liebesdiskurs aus, indem er die Emotionalität der Figuren durch deren Reden herausstellt und zahlreiche Beschreibungen von Personen, Palästen, Tempeln und Gärten einfügt, die ein Loblied auf die Schönheit Italiens singen. Zudem hebt er das Sinnliche und Wunderbare der Geschichte, das *meraviglioso*, durch seinen concettistischen Stil hervor. Diese Neuerung des erzähltechnischen Arrangements geht mit einer inhaltlichen Modifikation einher: Anstelle von Voluptas gebiert P. den Knaben Diletto (d. h. Wohlgefallen). Damit bezieht sich Udine zwar auch auf Niccolò da Correggio, der diese Namensänderung bereits vorgenommen hat, doch wendet er das Wohlgefallen ins Christl.-Erbauliche, indem ■ ■ ■ als seligmachende Schau Gottes versteht, zu der P. durch das Bestehen ihrer Prüfungen gelangt ist. Udine präsentiert folglich eine doppelte P.: Der orthodoxen Deutung im Geiste des Tridentinums stellt er eine spielerische Inszenierung der Liebe gegenüber, die auf die Intensivierung der Liebesgefühle und die Präsentation der höfischen Kultur abhebt.

Das 17. Jh. kann als Glanzzeit der Rezeption des P.mythos im Bereich der Literatur gelten, was sich

nicht nur an der Vielzahl der Adaptionen, sondern auch an den Neudeutungen ablesen läßt. Die Rezeption erfolgt nun im gesamteurop. Rahmen, wobei ein Schwerpunkt in der Kultur der höfischen Gesellschaft Frankreichs liegt. In seinem Versepos *Adone* (1623 in Paris erschienen) integriert G. Marino die Erzählung in das mythol. verkleidete System einer höfischen Liebesethik. Im vierten Gesang berichtet Amor dem Jüngling Adonis seine Liebesgeschichte mit P., wodurch die Darstellung der Liebe zum einen subjektiviert und zum anderen in die Reihe myth. Liebesgeschichten gestellt wird, die als ideale Vorbilder der höfischen Liebesethik gesetzt werden. Zudem kulminiert in *Adone* die fiktionale Darstellung des *meraviglioso* in einem manieristischen Stil, der hochgradig allegorisch aufgeladen ist und sich so jeder reduktionistischen, v. a. jeder christl. Allegorese entzieht.

Ihren Höhepunkt erreicht die P.rezeption nach 1650 mit J. de La Fontaines *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1664). La Fontaine verbindet in seiner Erzählung den amoenen Fiktionsraum, den F. Colonna in der *Hyperotomachia Poliphili* gestaltet, mit der höfischen Liebesethik, die Marino im *Adone* entwickelt hat [7]. Der Mythos fungiert als Gegenstand einer Konversation zwischen *honnêtes hommes*, die sich im Park von Versailles an der Geschichte delectieren und dabei sowohl über die Geschichte als auch über zeitgenössische Fragen zu Kultur und Literatur diskutieren [6]. Der auf die Erzählsituation gerichtete Fokus führt dazu, daß der Stoff hinter die geistreiche Inszenierung des Erzählens und dessen intradiegetische Reflexion zurücktritt. Auch werden die myth. Gestalten, insbes. Venus, derart vermenschlicht, daß sie mehr an leicht überreizte Personen der Salonkultur gemahnen als an heroisch Liebende.

Komplementär zur weltlichen bzw. höfischen Rezeption des Mythos steht im 17. Jh. die Fortführung der allegorischen Lektüre in religiösen Kontexten, die bes. in England und Spanien vorzufinden ist. J. Beaumont deutet in *Psyche: or, Loves Myserie in XX Canto's, Displaying the Intercourse betwixt Christ and the Soule* (1648) die Figur als Allegorie der christl. Seele, wobei er allerdings die allegorische Darstellung in eine Intrigenkomödie kleidet. So kann er eine klare Moralisierung bieten, ohne in gelehrten Kommentaren zu verharren. Darüber hinaus modifiziert er den Mythos, indem er eine doppelte Hochzeit inszeniert: Traut Adonis P. und Cupido zu Beginn ihrer Verbindung, ■ ■ ■ zelebriert Jupiter diese am Ende erneut, wodurch sie zum Akt göttlicher Vorsehung stilisiert wird. Für Spanien sind hingegen das Drama *Psiquis y Cupido* (1608) von Lope de Vega, die beiden Fassungen des auto sacramental *Psiquis y Cupido* (1640 und 1650) von P. Calderón de la Barca und dessen Drama *Ni Amor se libra de amor* (1662) zu nennen. In *Psiquis y Cupido* in-

szeniert Calderón die Liebesgeschichte von Amor und P. als Psychomachie im wörtlichen Sinne, d. h. als Kampf in und um P. [13]. Er gestaltet den Mythos als eucharistisches Mysterium, das in der Liebesgeschichte zwischen Gott und der menschlichen Seele liegt. Darüber hinaus richtet er die Liebesproblematik auf eine welt- und heilsgeschichtliche Problematik aus: Die drei Schwestern allegorisieren drei weltgeschichtliche Epochen (Heidentum, Judentum und Christentum) – in einer Klimax, die mit P. ihren Höhepunkt findet. Die Hochzeit von P. und Amor, der die Eucharistie allegorisiert, bildet das Finale dieser Liebes- und Heilsgeschichte.

Neben die Rezeption des Mythos von Amor und P. tritt im 17. Jh. erstmals eine spürbare Rezeption des Märchenstoffes von der Schönen und dem Tier. Orientiert sich G. Basile in den Märchen des *Pentamerone* (1634–1636) noch weitgehend an Apuleius, wenn auch unter Veränderung von Handlungsraum und Personal, so prägt M.-C. d'Aulnoy in ihren *Contes de fées* (1697/98) ein neues Modell aus [2]: In *Gracieuse et Percinet* und *Le Serpentin vert* wird im expliziten Bezug auf Amor und P. das Grundmuster der Erzählung variiert, indem der Schwerpunkt auf die Prüfungen der Helden gelegt wird. Dadurch nimmt die Autorin eine moralische Deutung vor, die auch an der dezenten Darstellung des Ehelebens ersichtlich ist.

Im 18. Jh. läßt die literarische Rezeption des Mythos deutlich nach. Im Umkreis der dt. Anakreontik finden sich eine Reihe von P.gedichten, etwa bei J. W. L. Gleim, aber auch christl.-allegorische Deutungen, ■ die *Bruchstücke* ■ ■ *Psyche* von Ch. M. Wieland (1767). Die Märchenrezeption kommt hingegen im 18. Jh. zu ihrem Höhepunkt: mit *La Belle et la Bête* (1740) von G.-S. de Villeneuve und der heute wohl bekanntesten, aber stark gestrafften Version von J.-M. Leprince de Beaumont (1758) [3]. Die entscheidende Neuerung liegt darin, daß der Unbekannte bzw. das unbekannte Wesen nun die Gestalt eines nicht näher benannten Scheusals annimmt. Beide Autorinnen eliminieren das Moment der Neugier und damit die eigentliche Übertretung und ersetzen es durch eine Moral, die besagt, daß die Liebe nicht auf das Äußere sehen soll.

B.4.2. Bildende Kunst

Parallel zur Literatur entfaltet der Mythos in der Bildenden Kunst der Frühen Nz. große Produktivität. Analog zur literarischen Rezeption dominiert hierbei bis weit ins 16. Jh. die ital. Kunst, die erst Mitte des 17. Jh. von der frz. abgelöst wird. Allerdings ist die Rezeption in der Bildenden Kunst vorzugsweise an die Repräsentationslogik der höfischen Gesellschaft gebunden, die in den Raumdekorationen der Paläste

und Schlösser zum Ausdruck kommt. Eine Besonderheit stellen hierbei die als Cassoni bezeichneten bemalten Hochzeitstruhen dar, auf denen vorzugsweise berühmte Frauengestalten gezeigt werden. Seit der Mitte des 15. Jh. finden sich Darstellungen des Mythos in unterschiedlichen Bildgattungen, wobei die Cassoni des J. del Sellaio und seiner Werkstatt (1490, Cambridge, Fitzwilliam Museum) die bekanntesten Wiedergaben sind [21]. Des Weiteren sind drei Freskenzyklen zu nennen: der Zyklus des E. de Roberti (1493, Voghera, Villa Belriguardo) auf dem Landsitz der Herzöge von Ferrara; der nicht vollendete Zyklus, den Raffael mit seinen Schülern (1517/18, Rom, Villa Farnesina) in der Loggia di Psiche gemalt hat; und der Zyklus des G. Romano (1526, Mantua, Palazzo del Tè). Berühmtheit erlangte v. a. Raffaels Zyklus, der in G. Vasaris Künstlerbiographien mehrmals lobend erwähnt wird. In diesen Freskenzyklen ist der P.mythos indes nur Teil eines umfassenderen mythol. Programms der Raumdekoration; in der Villa Farnesina steht ■ neben den Darstellungen von Alexander dem Großen und Roxane sowie Adonis/Galthea. Im Palazzo del Tè bildet er hingegen eine Einheit mit den Repräsentationen der Mythen von Bacchus und Ariadne, Venus und Mars, Jupiter und Olympia sowie Pasiphaë und dem Stier (Minotaurus). Diese Kombinationen verdeutlichen das übergeordnete mythol. Programm, das zum einen auf die Verbindung von Göttern und Menschen, zum anderen auf die Darstellung der sinnlichen Lust abzielt. Maßgeblich hierfür ist die Vergöttlichung P.s (d. h. ihre Aufnahme unter die Götter) durch ihre Heirat mit Amor, sowie die Schilderung von Amors Palast, die im Fokus der höfischen Selbstdarstellung stehen. In Robertis Fresken tritt diese Bedeutung klar hervor, da ■ den fingierten Palast Amors und den realen, in dem sich diese Dekoration befindet, zusammenführt. Das Fresko zeigt sowohl Amor und P. als auch den Herzog mit seinem Hofstaat, wodurch das reale Lustschloß zum Analogon von Amors Palast wird.

Im 16. Jh. erfährt der Mythos zudem drei prägende Transformationen. M. Coxie d.Ä. fertigt 1532 den ersten Zyklus von Stichen an, die zur Verbreitung der bildlichen Repräsentation beitragen. Giambologna fertigt 1570 die erste nzl. P.statue (Malibu, Getty Museum), 1593 A. de Vries die heute wohl bekannteste frühnl. P.statue (Paris, Louvre). Den bedeutendsten Beitrag liefert indes 1589 J. Zucchi mit seinem Gemälde *Psyche überrascht Amor* (vgl. Abb. 1), das erstmals die nächtliche Entdeckung Amors durch P. als Einzelszene vorstellt [Cieri Via in: 10. 19–30]. Dadurch verschiebt sich der semantische Fokus von der Vergöttlichung P.s auf die Neugier, die aber jetzt nicht mehr allegorisch gedeutet wird, sondern einen narrativen Effekt in den Mittelpunkt stellt: Die Szene konzen-



Abb. 1: Jacopo Zucchi, Psyche überrascht Amor, Öl auf Leinwand, 1589. Rom, Galleria Borghese.

triert sich auf den Moment, in dem P. den erwachenden Amor betrachtet – aber gleichzeitig auf dessen Pfeil tritt, womit ihre neuentflammte Liebe und damit auch ihre Prüfungen als Konsequenz der Neugierde angedeutet werden.

Die Wirkmächtigkeit des Mythos in der europ. Hofkultur des 17. Jh. zeigt sich in der Vielzahl von Gemälden und Fresken, die der Selbstrepräsentation der Monarchen dienen. A. van Dyck fertigt 1639/40 das Gemälde *Amor und Psyche* (London, Buckingham Palace) an, J. Jordaens eine Serie von 22 Gemälden für den Hof des engl. Königs Charles I. (1640/41, verloren). Im Zentrum stehen jeweils zwei Bildmotive: das Motiv der Vergöttlichung P.s und das der Entdeckung Amors. Eine prominente Ausnahme bilden die Darstellungen P.s in den Landschaften C. Lorrains zwischen 1663 und 1665 [17]. Augenfällig ist das kontemplative Moment, das bes. auf dem Gemälde *Landschaft mit Psyche vor dem Palast Amors* (vgl. Abb. 2) zur Geltung kommt: P., die außerhalb des Palastes in einer amoenen Landschaft sitzt, ruft als Reflexionsfigur ihre Beziehung zum Palast und zu ihrer Umwelt auf. Die Landschaft selbst erfährt gegenüber der von Apuleius geschilderten Umgebung des Palastes zwei deutliche Verschiebungen: Die ursprüngliche Felsenszenerie wird durch eine liebliche Landschaft mit Meer ersetzt

und von anderen sichtbaren Lebewesen bevölkert. Die Figur der P. wird von Lorrain partiell aus ihrer eigentlichen Geschichte herausgelöst und in einen neuen, nunmehr arkadischen Kontext eingesetzt, wie dies in der zeitgenössischen Landschaftsmalerei durchaus üblich war.

Die Rokokomalerei des 18. Jh. konzentriert sich zwar v. a. auf das Motiv der nächtlichen Entdeckung Amors durch P., perspektiviert aber auch Szenen des Ehelebens. J.-H. Fragonards Gemälde *Psyche zeigt ihren Schwestern die Geschenke Amors* (1753–1754, London, National Gallery) stellt P. dar, wie sie im Kreis ihrer Dienerinnen erhöht auf einem Sessel ruht und ihren erstaunten Schwestern die Fülle und Pracht ihrer Geschenke vorführt. Die Motivwahl zeigt eine deutliche Präferenz für Architektur und Interieur; die Liebesgeschichte tritt dabei in den Hintergrund.

Am Ende des 18. Jh. lassen sich zwei Transformationen des Mythos ausmachen. J. Reynolds führt eine Veränderung ein, indem er die Figuren von Amor und P. zur Inszenierung eines Rollenspiels nutzt, das von realen Personen vorgestellt wird. Auf seinem Gemälde *Miss Frances Ann Greville and Her Brother, as Psyche and Cupid* (1760, Privatsammlung) werden die beiden Kinder im antike Gewand als Repräsentationen myth. Figuren vorgestellt, wodurch auch die historische Distanz zum Mythos betont wird. J.-B. Greuze entwirft dagegen auf seinem Tafelbild *Psyché couronnant l'Amour* (1788–1792, London, Wallace Collection) ein neues Element des Mythos, indem er die Krönung Amors durch P. in Anwesenheit der Venus darstellt. Beachtenswert ist dabei, daß trotz der weitgehenden Nacktheit der Figuren die Szene nicht erotisch aufgeladen ist, vielmehr als versinnbildlichte Allegorie der Vereinigung von Amor und P. fungiert. Zudem trägt die Gestik der Figuren bereits klassizistische Züge, was bes. an der Stillstellung der Handlung und der Reflexivität der Figuren sowie der Szenerie deutlich wird.

B.4.3. Musik

Die erste musikalische Bearbeitung des Mythos legt B. Tromboncino 1502 mit seiner Ouvertüre zum Drama *Le nozze di Psyche e Cupidine* vor (Verfasser: vermutlich G. del Carretto). Die erste Inszenierung in einer Oper findet über hundert Jahre später statt, in P.-F. Cavallis im venezianischen Teatro San Moisè 1642 uraufgeführten *Amore innamorato* (Libretto: G.-B. Fusconi). 1619 wird der Mythos im Rahmen des Ballet de Reine erstmalig in frz. Hofe aufgeführt, doch erreicht seine größte Wirkung unter der Herrschaft Ludwigs XIV. [1]. 1656 entsteht I. de Benserades und J.-B. Lullys Ballet de *Psyché ou De la puissance de l'Amour*, der Ort der Handlung ist vorwiegend der Palast Amors, in dem neben zahlreichen



Abb. 2: Claude Lorrain, Landschaft mit Psyche vor dem Palast Amors, Öl auf Leinwand, 1664. London, National Gallery.

7Nymphen weitere myth. und historische Figuren der Antike auftreten. Inszeniert wird vor dem Hintergrund des sich nahenden Frühlings der Eintritt von Göttern und allegorischen Figuren in den Palast sowie die Erzählung der Geschichte P.s, die dort Einlaß gefunden hat. Den Erfolg bei Hofe verdankt dieses Ballet indes den Dekorationen des Bühnenbildners Giacomo Torelli, dem Einsatz von allerlei Theatermaschinen sowie dem integrierten Ballet, das Lully choreographiert.

Noch deutlicher wird die Instrumentalisierung des Mythos für die Inszenierung einer Festlichkeit bei der Adaption im »tragédie-ballet« *Psyché* (1671), die J.-B. Lully, P. Corneille, Molière und Ph. Quinault in Aufführung bringen. Molière verändert dafür den Mythos, indem er zwei Prinzen als Liebhaber einführt, um diese irdisch Liebenden von P.s göttlichem Liebhaber abzusetzen. Auch ersetzt er die nächtliche Erkennungsszene durch eine Art Geständnis und reduziert zudem P.s Prüfungsgeschichte auf eine einzige Aufgabe. Jupiter erhält eine höhere Wertigkeit im Handlungsgeschehen, da Amor in seinem Auftrag nach P. sucht und diese auch in den Olymp führt, um dort mit ihr Hochzeit zu halten; seine herrschaftliche Ordnung ist eine singuläre Transformation des Mythos, die sich nicht zuletzt an der spezifischen kulturellen Struktur des frz. Hofes erklärt.

Im 18. Jh. leistet allein J.-G. Noverre mit seinem 1762 aufgeführten Ballett *Psyché e Amor* einen bedeutenden Beitrag zur Rezeption. Er konzentriert sich auf den Ausdruck der Emotionen und Phantasien der Figuren und verabschiedet zugleich den Pomp der Theatermaschinerie, die im vorausgehenden Jahrhundert Oper und Ballett begleitete. Im Mittelpunkt stehen P.s Tagträume, die von tanzenden Nymphen vorgestellt werden, und die nächtliche Erkennungsszene.

Dieses Ballett ist Beispiel für die klassizistische, auf der zeitgenössischen archäologischen Forschung aufbauende Rezeption des Mythos, die vorzugsweise die Psychologie der Figuren thematisiert. P. repräsentiert hier sinnfällig den Übergang vom Staatsklassizismus zum zivilen Klassizismus, indem sie sich von einer Repräsentationsfigur der höfischen Gesellschaft in eine Reflexionsfigur der »zivilen« Gesellschaft wandelt [15].

B.5. Moderne

B.5.1. Allgemein

Die Rezeption des Mythos hat in der Moderne zwei Kulminationspunkte, die den Klassizismus bzw. dessen Wiederaufleben gebunden sind. Sowohl um 1800 als auch um 1900 entfaltet sich der Mythos im Spannungsfeld von archäologischen und mythol. Studien sowie der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesen. Dabei wird der Mythos im 19. Jh. im Zuge des Historismus und der sich etablierenden Geschichtswissenschaften vorwiegend in der Bildenden Kunst und in der Archäologie rezipiert, während der Märchenstoff, insbes. in der Folge der frz. Verarbeitungen des 18. Jh., die eher auf Popularisierung angelegte literarische Rezeption im 20. Jh. prägt.

B.5.2. Literatur und Philosophie

Im Klassizismus um 1800 wird die Figur der P. re-allegorisiert, wobei der Mythos nicht mehr als christl. Allegorie der Verbindung von Seele und Liebe, sondern als dichterische Allegorie der Seele begriffen wird. Diese darf als Seligkeit der himmlischen Götter teilhaben, nachdem sie die Schrecken der Schattenwelt, versinnbildlicht durch den Abstieg in

den Hades zu Proserpina, überstanden hat. Der Mythos wird dementsprechend als Antagonismus von Eros und Thanatos, von Liebe und Tod gedeutet, zwischen denen P. oszilliert [20]. K.Ph. Moritz begründet dieses Verständnis in der *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten* (1791), das von A. L. Hirt im *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst* (1815/16) und von C. A. Böttiger in den *Ideen zur Kunst-Mythologie*, bes. im vierten *Cursus, Die Fabel von Amor und Psyche* (1836), fortgeführt wird. Diese Vorläufer der Altertumswissenschaft unterteilen den Mythos in ein literarisches Modell und eine Allegorie der Seele und legen so erstmals die wissenschaftliche Basis für die künstlerischen Bearbeitungen. Ende des 19. Jh. und v. a. Beginn des 20. Jh. verschiebt sich der Blickwinkel von der archäologischen zur psychologischen Dimension des Mythos. Dabei prägen zwei Paradigmen die Rezeption: Einerseits wird die antike Seelendarstellung erforscht, ■ durch E. Rohde in seiner Studie *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1898); andererseits wird das Weibliche in der Nachfolge von J. J. Bachofens Theorie anhand von P. untersucht, ■ durch E. Neumann mit seiner Arbeit *Amor und Psyche* (1926), die als *Beitrag zur seelischen Entwicklung des Weiblichen* gefaßt ist. Gleichzeitig setzen Altphilologie und Märchenforschung ein, die beide



Abb. 3: Antonio Canova, Amor und Psyche (*Psyche ranimée par le baiser de l'Amour*), Marmorplastik, 1793 (Ausschnitt). Paris, Musée du Louvre.

seit den 1920er Jahren um die Rekonstruktion der Herkunft und der Bedeutung des Mythos bzw. von Apuleius' Märchen bemüht sind.

In der Literatur der Moderne hinterläßt der Mythos vergleichsweise wenig Spuren. Wohl lassen sich eine Vielzahl von einzelnen Gedichten zum Paar Amor und P. sowie zu P. als Einzelfigur finden, die aber nicht als spezifische Deutungen oder Lektüren gelten können. So ironisiert H. Heine in seinem Gedicht *Psyche* (1844) die Erkennungsszene. Novellen wie Th. Storms *Psyche* (1875) stehen nur in einem losen, meist strukturellen Zusammenhang zur antiken Erzählung, ohne daß eine Erweiterung oder Neukonfiguration geleistet wird. Interessanter sind dagegen literarische Verarbeitungen, welche eine Ekphrasis bildlicher oder skulpturaler Darstellungen bieten, so etwa G. d'Annunzios Gedicht *Psyche giacente de Burne-Jones* (1891–1892) oder R. Duncans Gedicht *On Goya's Cupid and Psyche* (1960). Eine Ausnahme bildet J. Keats *Ode to Psyche* (1816), dessen Darstellung von der Entdeckung des Liebespaares durch das lyrische Subjekt ausgeht, um die vergangene Größe der antiken Mythol. zu reflektieren. Dabei insistiert das Gedicht auf P.s Status als letzte der in den Olymp aufgenommenen Götter; deshalb gebe es keine Zeugnisse ihrer Verehrung in der antiken Literatur. Das lyrische Subjekt präsentiert die Ode als seine Verehrung der Göttin, wodurch eine Verbindung von antiker Mythol. und Gegenwart entsteht. Das in der Bildenden Kunst prominente Konzept der Reaktualisierung antiker Größe am Beispiel P.s hat in Keats Ode eine singuläre literarische Entsprechung.

Die Märchentradition entfaltet vorwiegend im 20. Jh. ihre Wirkung, während im 19. Jh. nur spärliche Zeugnisse anzutreffen sind. Bes. im angelsächsischen Bereich zeigen sich deutliche Spuren, die teils direkt auf Apuleius, dann meist als christl. Allegorie gedeutet, oder auf der frz. Märchentradition aufbauen. Ein Beispiel für die erste Variante ist C. S. Lewis' Roman *Till We Have Faces* (1956) [11], für die zweite A. Carters Roman *The Bloody Chamber* oder R. McKinleys Romane *Beauty* und *Rose Daughter*.

B.5.3. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst wird der Mythos am Beginn der Moderne zu einem zentralen Reflexionsmoment der Künste. Die national verschiedenen Neoklassizismen um 1800 lassen sich gerade anhand des Mythos klar unterscheiden, da ■ auf je eigene Weise zur Darstellung einer elegischen Distanz dient [14]; [20]. Hinzu kommt, daß nun erstmalig Szenen als Bildmotiv präsentiert werden, die ■■ ausgespart wurden oder aber der Amor/P.-Handlung traditionell nicht zugeordnet werden. Dabei erhält ■■■ einen die

Figur Amors neues Gewicht, zum anderen gewinnt die Figur P.s an Selbständigkeit als reflexive Figur. So stellt A. Kauffmann die Szene der Wiedererweckung P.s durch Amor, nachdem diese die Büchse, die ihr Proserpina gegeben hatte, geöffnet hat und daraufhin eingeschlafen ist, in den Mittelpunkt ihres Gemäldes *Amor trockenet Psyches Tränen* (1792, Zürich, Kunsthaus),

1793 führt A. Canova die heute wohl berühmteste Darstellung von Amor und P. aus, die Marmorgruppe *Psyche ranimée par le baiser de l'Amour* (vgl. Abb. 3). In dieser verklärten Darstellung des Erwachens wird das Spiel von Nähe und Distanz durch den Kuß zum Ausdruck gebracht. Die Annäherung Amors an P., die deren Erweckung und zukünftige Vergöttlichung initiiert, präsentiert prägnant die noch vorhandene Differenz zwischen Amors Göttlichkeit und Bewegtheit sowie P.s Menschlichkeit und Sterblichkeit. B. Thorvaldsen hingegen bietet mit seiner Skulptur *Amor und Psyche im Himmel vereint* (1807, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum) eine komplementäre Darstellung der beiden Liebenden vor P.s Vergöttlichung: Die beiden Figuren werden in vollkommenem, jedoch vollständig unerotischem Selbstbezug präsentiert, was durch beider Blickführung aufeinander zum Ausdruck kommt. Die Gruppe fokussiert die intellektuelle Erotik der Vereinigung sowie die Lust ■■■ distanzierteren Blick für den Betrachter. Im Gegensatz zu Canova, der das Zusammenspiel von Nähe und Distanz im bevorstehenden Kuß inszeniert, zeigt Thorvaldsen eine reflexive Distanz der Figuren.

J. L. David (1817, Ohio, Cleveland Museum of Art) und F. E. Picot (1817, Louvre, Paris) verändern auf ■■■ Gemälden *Amor und Psyche* die Perspektive, indem sie Amor zeigen, wie er P. morgens verläßt. Die Szene spielt vor der Entdeckung Amors durch P., in der nur Amor Kenntnis von P. hat. Hervorzuheben ist auch das Gemälde *Der jugendliche Amor betrachtet weinend das Bildnis der Psyche, die er verloren hat* von Ch. Meynier (1792, Quimper, Musée des Beaux-Arts), da auf ihm P. fehlt; ein gedankvoller Amor, umgeben von drei Amoretten, betrachtet das Bild der abwesenden P., die darauf zugleich als Figur und als Seelenallegorie vorgestellt wird. Damit erfindet Meynier ein neues Motiv, das in Romantik und Realismus wirkmächtig wird: die Beweinung bzw. Betrachtung des Bildnisses eines verlorenen Menschen, meist einer verstorbenen Frau, der/die dadurch in der Imagination wieder präsent wird.

Im Laufe des 19. Jh wird die Geschichte von Amor und P. in zwei wirkmächtigen Bildzyklen vorgestellt, die beide die Text-Bild-Relation betonen. 1865 illustriert E. Burne-Jones den Gedichtzyklus *Cupid and Psyche* von W. Morris, der in dessen Sammlung *The Earthly Paradise* aufgenommen wurde. 1880 illustriert

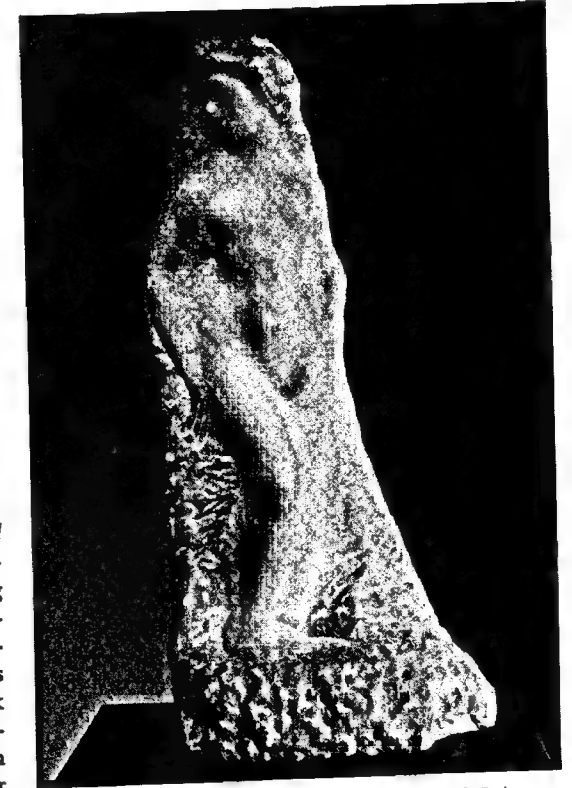


Abb. 4: Auguste Rodin, *Psyché*, Marmorskulptur, um 1905. Paris, Musée Rodin.

M. Klinger mit 46 Radierungen eine Ausgabe von Apuleius' Roman. Die (vorerst) letzte Neudeutung des Mythos bietet A. Rodin, der in seinen Darstellungen die Verbindung von Weiblichkeit und Seelensein thematisiert [19]. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Marmorstatue *Psyché* (vgl. Abb. 4), in der die Vorderseite der Frauengestalt aus dem Marmorblock austritt, während die Rückseite als Marmorblock bestehen bleibt. Das für Rodin typische Moment des Non-Finito, des Nicht-Vollendeten der Statue, wird hier eingesetzt, um eine quasi archetypische Figur zu bilden. P. fungiert als Urbild des Weiblichen bzw. als Urbild der Seele, die den männlichen Betrachter in ihren Bann zieht. Rodin nähert damit den Mythos den zeitgenössischen Erforschungen der menschlichen P. an und gibt ihm einen psychologischen bzw. präpsychoanalytischen Gehalt.

B.5.4. Musik

Den musikalischen Adaptionen des Mythos in der Moderne kommt erst im 20. Jh. größere Bedeutung zu. Im 19. Jh. entstehen Adaptionen im Rahmen der populären Karikaturoperetten, wie C. Meisls *Amor*

und *Psyche* (UA Wien, 1817). Erwähnung verdient auch C. Francks symphonische Dichtung mit Chor *Psyché* (1887/88), in der er bewußt auf die dramaturgische Handlung sowie die Nebenfiguren verzichtet, um sich auf P.s Seelenlage und die Gefühle zu konzentrieren. Daher wird auch ihre Mißachtung des Sehverbots vom Chor retrospektiv erzählt, während ihr (bei Apuleius nicht vorhandene) Eingangstraum als Inzitantum ihres weiteren, wenn auch nur erahnbaren Schicksals eingesetzt wird. Francks Schüler C. Debussy komponiert 1913 die *Pièce pour Psyché* als Ouvertüre zu G. Moureys dramatischem Gedicht *Psyché*.

Im Bereich des Balletts erlebt der Mythos hingegen in der klassischen Moderne um 1900 eine Renaissance. H. von Hofmannsthal kreiert 1911 die Pantomime *Psyche* unter Bezug auf Bachofens Mythenlektüre, 1928 choreographiert B. Nijinska das Ballett *Les Amours de Psyché* für I. Rubinsteins Ballettkompagnie. Erwähnt seien schließlich noch P. Hindemiths Ballettovertüre *Cupid und Psyche* sowie als zeitgenössisches Dokument die Oper *Psyche and the Skyscraper* (1987) von L. Larsen.

B.5.5. Film

Die Rezeption des Mythos im Film bezieht sich ausschließlich auf die Märchentradition, wobei eine eindeutige Konzentration auf das Märchen *La Belle et la Bête* in de Beaumonts Fassung festzustellen ist. Bereits 1946 adaptiert J. Cocteau in seinem gleichnamigen Film. Darin legt er das Augenmerk auf den Einbruch des Übernatürlichen, personifiziert durch das Ungeheuer und seinen Palast, in die Realität, und auf das Zusammenspiel von Liebe und Empathie. Die heute bekannteste Version des Mythos steht nur rudimentär mit diesem Vorgänger in Beziehung: In dem von den Disney-Studios produzierten Zeichentrickfilm *The Beauty and the Beast* (USA 1995) wird die Geschichte einer Art Broadway-Musical, in dem auch die unbelebten Gegenstände des Palastes (z. B. das Geschirr) lebendig werden und zur gesanglichen Inszenierung ihren Beitrag leisten.

→ *Aphrodite; Eros*

Forschungsliteratur

- [1] C. BARBAFIERI/C. RAUSEI (Hrsg.), *Les métamorphoses de Psyché*, 2004 [2] A.L. BIRBERICK, *Rewriting Curiosity: The Psyche Myth in Apuleius, La Fontaine, and d'Aulnoy*, in: D. L. Rubin (Hrsg.), *Strategic Rewriting*, 2002, 134–148 [3] R. BOTTIGHEIMER, *Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast. The Milesian and the Modern*, in: *Merveilles & Contes* 3, 1989, 4–14 [4] D. FEHLING, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen*, 1977 [5] V. GÉLY, *L'invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, 2006 [6] Y. GIRAUD, *Un mythe lafontainien: Psyché*, in: *Studi di letteratura francese* 230, 1990, 48–63 [7] F. GRAZIANI GIACOBBI, *La Fontaine lecteur de Marino*, in: *RLC* 58, 1984, 389–397 [8] J.B. HOLLOWAY (Hrsg.), *Tales within Tales: Apuleius through Time*, 2000 [9] N. ICARD-GIANOLIO, *Art. Psyche*, in: *LIMC* 7.1, 1994, 569–585 [10] J. JANKOVICS/S. K. NÉMETH (Hrsg.), *Der Mythos Amor und Psyche in der europäischen Renaissance*, 2002 [11] G. KRANZ, *Amor und Psyche. Metamorphose eines Mythos bei C. S. Lewis*, in: *arcadia* 4, 1969, 285–299 [12] K. KRAUTER, *Philologische Methode und humanistische Existenz. Filippo Beroaldo und sein Kommentar Goldenen Esel des Apuleius*, 1971 [13] J. KÜPPER, *Repräsentation und Real-Präsenz. Bemerkungen zum auto sacramental (Calderón, Psiquis y Cupidon)*, in: E. Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, 2001, 83–100 [14] P. LANG, *Ein Blick auf Amor und Psyche um 1800 (Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich)*, 1994 [15] W. PROSS, *Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus*, in: R. Bauer (Hrsg.), *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, 1986, 64–126 [16] K. ROSEN, *Der Mythos von Amor und Psyche in Apuleius' Metamorphosen*, in: R. von Haehling (Hrsg.), *Griechische Mythologie und frühes Christentum*, 2005, 58–64 [17] H.D. RUSSEL, *Claude's Psyche Pendant: London and Cologne*, in: *Studies in the History of Art* 14, 1984, 67–81 [18] C.C. SCHLAM, *Cupid and Psyche. Apuleius and the Monuments*, 1979 [19] W. SEIPEL, *Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft*, 1996 [20] C. STEINMETZ, *Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der Bildenden Kunst um 1800*, 1989 [21] F. WEILAND-POLLERBERG, *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*, 2004.

Jörn Steigerwald (Bochum)

Pygmalion

(Πυγμαλίων, lat. Pygmalio)

A. Mythos

Der für die Rezeption des P.mythos verbindlichen Version von Ovid (*Ov.met.* 10,243–297) geht wohl eine reichere, aber nur noch in Umrisen greifbare, erst spätant. und frühchristl. bezeugte Stofftradition voraus: P. wird als König der Kyprier erwähnt (*Porph. de abstinentia* 4,15, wo P. zudem phönizische Herkunft zugeschrieben wird) und in einer Genealogie (*Apollod.* 3,181 f.) als Schwiegervater des Kinyras bezeichnet; dieser Kinyras, der Gründer von Paphos auf Kypros (Zypern), habe mit P.s Tochter Metharme die Knaben Oxyporos und Adonis sowie drei Mädchen gezeugt, die sich nach dem Willen der zürnenden Aphrodite fremden Männern hingaben. Eine Begünstigung des P. durch Aphrodite beglaubigen hingegen die *Dionysiaké* des Nonnos (*Nonn.Dion.* 32,212 f.). Nach frühchristl. Quellen (*Clem.AL.protr.* 57,3; *Arnob.* 6,22) berichteten die verlorenen *Kypriaké* des Philostephanos von Kyrene, daß sich König P. von Kypros in ein elfenbeinernes Standbild der nackten Aphrodite verliebt, es umarmt und mit sich ins Bett genommen habe. Isoliert bleibt die späte Erwähnung P.s als eines Künstlers, dessen goldener Ölweig mit Früchten von Smaragd im Herakles-Tempel zu Theben bewundert worden sei (*Philostr.Ap.* 5,5).

Mit diesen Überlieferungen verbindet Ovids Gestaltung neben einzelnen Namen und genealogischen Zusammenhängen bes. (1) die Situierung des Mythos auf Zypern und damit im Stammsitz der Aphrodite, (2) das Motiv der schamlosen Frauen im Umkreis des P. (bei *Ov.met.* 10,238–242 die aufgrund ihrer Unkeuschheit versteinerten Propoetiden) und (3) die Liebe des P. zu einer Statue. Entscheidend ist aber, daß Ovid P. nicht zum König, sondern zum Künstler erklärt. Von diesem Künstler P. erzählt in den *Metamorphosen* der myth. Sänger Orpheus eine wundersame Belebungs-geschichte, die mit seinen anderen tragischen Exempeln (von Hyacinthus, Myrrha, Hippomedes und Adonis) kontrastiert: Aus Abscheu vor unzüchtigen Frauen will der kypriotische Bildhauer P. ehelos bleiben, begehrt jedoch eine selbst geschaffene Frauenstatue Elfenbein. Die Göttin der Liebe steht dem Bildhauer bei und gewährt die Erweckung der Kunstfigur zum Leben. Sie stiftet die Ehe zwischen dem Künstler und seinem Geschöpf und segnet sie mit der Tochter Paphos, nach der die Insel benannt wird. Paphos ist die Mutter des Kinyras; dieser zeugt Myrrha

und (im Inzest mit seiner Tochter) Adonis, die in Ovids Genealogie somit Urenkel des P. sind.

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Ovids Erzählung läßt sich in ein mehrphasiges Modell bringen, dessen Idealtypik gute Dienste für die Bestimmung rezeptionsgeschichtlicher Varianten leistet: Ein Künstler, der sich sozial isoliert, schafft ein Kunstwerk (1) und verliebt sich sehr in sein eigenes Werk, daß er dessen Verlebendigung wünscht (2); durch göttliches Einwirken belebt sich das Werk (3); Künstler und Geschöpf müssen sich im Sozialen bewähren (4). Meist wird der Mythos in seiner vollständigen Verlaufsform rezipiert. Während Ovids P. eines der wenigen glücklichen Belebungs-wunder zuteil wird, zweifelt die Rezeptionsgeschichte das Gelingen der Belebung oder die glückliche Ehe zwischen Schöpfer und Geschöpf vielfach an. Unter den drei Beziehungen, die für den Mythos eine Rolle spielen – erstens die Bewunderung des Künstlers für sein unbelebtes Objekt, zweitens die Anbetung der Gottheit durch den Künstler und drittens das Verhältnis zwischen Künstler und belebtem Geschöpf –, gewinnt dabei die letztere zunehmend an Bedeutung.

B.2. Antike

P. zählt jenen myth. Figuren der Antike, deren Nachwirkung ganz entscheidend Ovid ausgeht. Seine Darstellung eines zunächst misogynen Künstlers, der ein mit der abstoßenden Realität kontrastierendes Idealbild schafft und den Reizen seiner eigenen Schöpfung erliegt [2. 18], in dessen Wahrnehmung die Grenzen zwischen Leben und Kunst verfließen und dem schließlich die Liebesgöttin gestattet, im Akt des Betastens die Belebung seiner Kunstfigur gleichsam selbst zu vollziehen, ist der zentrale Ausgangspunkt der gesamten Rezeptionsgeschichte seit dem MA. Von möglicherweise konkurrierenden Gestaltungen des Mythos in der ant. Literatur sind nur noch Spuren erhalten (s. o.), die P. jedoch keine eigene wirkmächtige Kontur verliehen haben. Da zudem Darstellungen des P. der ant. Bildhauerei und Vasenmalerei fehlen, bleibt auf die »verhältnismäßige Neuheit dieser Figur in der Mythologie« zu schließen [1. 23].

B.3. Spätantike und Mittelalter

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die ersten nachklassischen Quellen, die von P. berichten, sind die einzigen Belege, die einen nicht-ovidischen Strang der Überlieferung rezipieren. Indem Clemens von Alexandria in seinem *Protreptikós an die Heiden* aus dem ausgehenden 2. Jh. und Arnobius um 300 in seinem *Adversus nationes* die P.geschichte nach Philostephanos anführen (s. o.), rücken sie das mythol. Exempel zugleich in den Horizont des frühen Christentums. Beide verurteilen mit dem Beispiel des P. den paganen Götzendienst sowie die Verführungskraft täuschend echter Kunstwerke, und bes. Arnobius zeigt mit seiner scharfen Invektive gegen P.s widernatürlich-sexuelle Idolatrie die für die Patristik typische aggressive Abwehr ant. Mythen und ihrer sinnlichen Elemente.

Demgegenüber erweitert sich der Deutungsspielraum im christl. MA, das den P.mythos im Zuge der allegorischen Ovidrezeption wieder aufgenommen hat, um einerseits die Sündhaftigkeit von P.s Mißbrauch einer Statue anzuprangern, um andererseits aber das Belebungs Wunder als allegorisches Zeichen für die göttliche Schöpfungskraft zu interpretieren. Während die frühesten ma. Ovid-Kommentatoren Arnulf von Orléans (um 1175) und Giovanni del Virgilio (um 1300) sich noch weigern, »das Wunder bei Ovid anzuerkennen« und die Statue etwa zu einem Gleichnis »für eine frigide Ehefrau« erklären [2.31], bewährt sich die Vieldeutigkeit des Mythos in den ersten poetischen Rezeptionszeugnissen: Eine stark expandierte Fassung der Fabel, die P.s Sinnlichkeit plastisch ausmalt, ist in den zweiten, von J. de Meun verfaßten Teil des allegorischen *Roman de la Rose* (Fortsetzung, um 1275/80) integriert (20821–21198; vgl. [Müller in: 15. bes. 475–489]). P.s Statue dient dabei als ausführlicher Vergleich mit einem kostbaren silbernen Standbild, und in seiner »Minneklage« bekennt P., daß ihm durch sein »schauderhaftes«, »gar nicht von der Natur« kommendes Begehren nach der Statue »der ganze Verstand abhanden gekommen« und daß »dem töricht liebenden Narkissos verwandt sei (20848, 20862f. und 20876–20879; vgl. [8]).

Dagegen bietet der *Ovide moralisé* (10,929–1079 und 3560–3677), in dem die ant. Erzählung zuerst frei übertragen und dann nach dem exegetischen Modell vom mehrfachen Schriftsinn der scholastischen Dogmatik adaptiert wird, zwei kontrastierende allegorische Lesarten: Zum einen versteht der anonyme Verfasser – ähnlich wie G. Boccaccio in den *Genealogie deorum gentilium* – die Konstellation des P.mythos sozial, indem »die Statue als armes Mädchen und unstandesgemäßes Objekt der Begierde eines vornehmen Herren deutet. Zum anderen gewinnt »der

Konstellation einen christl. anagogischen Sinn ab, indem er die Statue als Kreatur Gottes und P. als göttlichen Schöpfer interpretiert. In dieser zweiten, komplexen Deutung gehen Mythosparaphrase und theologische Deutung ineinander über: »Schön war sie, nackt und unbedeckt – das ist nach meiner Meinung die menschliche Natur vor der Erbsünde, durch die sie danach ihr Aussehen befleckte. [...] Gott, von seiner eigenen Liebe überrascht, gibt ihr, um ihr zu gefallen und um sie zu zerstreuen und zu unterhalten, »Lilien« von reiner Jungfräulichkeit und vollkommener Reinheit, »Veilchen« von demütiger Zurückhaltung, »Rosen« von zarter Zuneigung und von starker Vollkommenheit, »Tauben« von einfacher Bescheidenheit, »Turteltauben« von feiner Nächstenliebe, ehrbarem Umgang und wahrer Liebe« (10,3616–3641). In der *Confessio Amantis* (1390/93) des J. Gower (4,371–450) gibt P. dann das ausdrücklich positive Exempel eines ausdauernden Liebhabers ab, der nicht der Sünde der »Trägheit« verfallen ist: »An diesem Beispiel kannst Du ersehen, daß das Wort mehr bewirken kann als alles andere. [...] Beachte auch, daß der Gott der Liebe dem wohl gesonnen ist, der beständig in der Liebe ist: großes Glück läßt ihm zuteil werden« (4,442–450).

B.3.2. Bildende Kunst

In Spätantike und MA bildet der P.mythos, wohl auch mangels ant. Muster, keine eigenständige ikonographische Tradition aus. Sämtliche P.darstellungen sind vielmehr Illustrationen zu literarischen Rezeptionszeugnissen. Während nur einzelne illustrierte Ovidmanuskripte nachzuweisen sind, begegnen die meisten »bildkünstlerischen Gestaltungen in den zahlreichen Prachthandschriften des *Roman de la Rose* [1.24–28]. In der Regel werden einzelne Szenen des eingelegten P.exempels illustriert, darunter bes. häufig der an der Statue arbeitende Bildhauer: entweder »mit Hammer und Meißel an einer lebensgroßen Figur« oder an einem »auf zwei Holzblöcken ruhenden Relief« [1.26]. Öfter dargestellt wird ebenfalls der vor seinem fertiggestellten Werk knieende Künstler sowie der zur Liebesgöttin betende P., seltener dagegen die Belebung des Werks oder die körperliche Vereinigung zwischen Schöpfer und Geschöpf. Auch die über Ovid hinausgehenden Details des *Roman de la Rose* regen zur Illustration an: »der ausführliche Bericht über den vor der Statue singenden, tanzenden und musizierenden P. (21021–21058), dem die Oxforder Handschrift Douce 195 eine ihrer insgesamt neun P.illustrationen widmet.

Neben solchen zyklisch verbundenen Einzelszenen, wie sie auch die mit Holzschnitten versehenen Frühdrucke des *Roman de la Rose* enthalten, finden sich simultane Darstellungen. Mehrere Episoden, die um



Abb. 1: Simultandarstellung zur Pygmaliongeschichte in einer Handschrift des *Roman de la Rose*, Frankreich, Anfang des 15. Jh. Valencia, Biblioteca Universitaria.

ein reich ausgestattetes spätm. Musikzimmer gruppiert sind, versammelt etwa die Miniatur einer Handschrift des 15. Jh. (vgl. Abb. 1); die wichtigsten Erzählphasen vereinigt J. Miélots Illustration »Christines de Pizan *Cent Histoires de Troye* [3. Abb. 2]. Zur Deutung des P.mythos tragen diese ma. Illustrationen, die ihre Figuren stets zeitgenössisch kleiden und in ein zeitgenössisches Ambiente versetzen, indessen wenig bei: Sie zeigen eine meist rein »erzählerische Auffassung« [1.27] und bieten daher kaum Anhaltspunkte für oder wider eine apoletische oder verdammende Interpretation des in sein Werk verliebten Künstlers.

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur

Seit der Renaissance wurde der P.stoff verstärkt unmittelbar aus Ovid rezipiert. Gleichwohl bleibt in der Frühen Nz. eine christl. fundierte und moralisierende Aneignung noch die Regel. Das bezeugen nicht nur kommentierte Ovidausgaben und -übersetzungen des 16. und 17. Jh. (so etwa G. Lorichius' Auslegungen zu J. Wickrams dt. *Metamorphosen*-Edition von 1551), sondern auch Sinnbild-Sammlungen, deren Bedeutung für die Verbreitung und Auslegung mythol. Exempel kaum zu überschätzen ist: In M. Holtzwarths *Emblematum Tyrocinia* von 1581 dient die P.fabel beispielsweise als Beleg für die in der Inscriptio vorangestellte These: »Der best heürath kompt den Gott schickt« (34), und für die *Emblemas morales* des S. de Covarrubias y Orozco (1610) ist P. ein Musterfall menschlicher Selbstüberschätzung und Blindheit gegenüber eigenen Fehlern. Eine verknappende Versparaphrase führt daher zu der prosaischen Einsicht: »Zu Recht vertraut der Mensch sich wenig, wenn seine eige-

nen Dinge anbelangt, weil Liebe und Leidenschaft uns verwirren und verblenden« (3,24).

Doch entdeckt die Renaissance und Barock auch die amourösen Seiten des Sujets und stellt es in die Konkurrenz von Selbst- und Nächstenliebe. Nach einer Anspielung in F. Petrarca's *Canzoniere* (78; vgl. [Kablitz in: 15.197–223]) nahm die petrarkistische Dichtung den P.stoff auf. Bes. intensiv rezipierte ihn die engl. Renaissanceliteratur [9.20–31]. In seiner 1576 veröffentlichten Erzählung *Pygmalion's Friend, and His Image* berichtet G. Pettie von einem P., der zunächst dem Ideal eines galanten Edelmanns entspricht, drei Jahre lang Penthea, der Frau seines Freundes, in platonischer Liebe und tiefer Freundschaft verbunden ist, sich aber, als diese ihn für einen anderen Mann aufgibt, in die Einsamkeit zurückzieht. Da der ironisch-distanzierte Erzähler nur »passant« von der Schöpfung und Belebung der Statue berichtet, P.s rhetorisch aufgeladene Klagemonologie über die Treulosigkeit der Frauen aber breit ausführt, rückt hier die Genese von P.s melancholischer Misogynie ins Zentrum, und die Verliebtheit in ein unbelebtes Ding erscheint als Strafe für seinen überbordenden Frauenhaß. Dagegen schildert J. Marston in seiner erotischen Verserzählung *The Metamorphosis of Pygmalions Image* von 1598 (vgl. [9.24f.] mit weiterer Literatur) weniger die Verwandlung der Statue als die des Titelhelden »einem petrarkistischen Verehrer, der den Frauenkörper detailliert betrachtet, zu einem sinnlichen Liebhaber, der die »quinque lineae amoris« ganz durchschreitet: »Seht meinen Pygmalion! An seiner Leidenschaft mag sich die Nachwelt ein Beispiel nehmen. Schauen, Anfassen, Küssen [...] allein konnten seine Liebesgier nicht stillen: und deshalb, meine Damen, denkt daran, daß ein Mann euch niemals wirklich liebt, wenn er euch nicht zu mehr als »Küssen drängt« (20).

Die zunehmende Erotisierung und Ästhetisierung des Stoffes, die sich in der dt. Literatur erst bei H.J.Ch. von Grimmelhäusern (*Das wunderbarliche Vogel-Nest* 2, 1675) und D. C. von Lohenstein (*Venus*, 1697) belegen läßt, ebnet dem eher undramatischen Sujet den Weg in die theatralen Gattungen. Während ein anonymes neulat., um 1640 entstandenes P.schauspiel, das an der Hauptfigur komische Züge entdeckt, ungedruckt blieb, war die spätere Versetzung P.s auf die Opern- und Ballettbühne wesentlich erfolgreicher (s. u. B.4.3.).

Seine entscheidende Neuinterpretation erfuhr der P.mythos im 18. Jh., der Hochzeit seiner Rezeptionsgeschichte, die im Spannungsfeld von Rationalismus und Empfindsamkeit den Prozeß der Verlebendigung ganz ins Zentrum rückte, P. zum Künstlerphilosophen aufwertete und ihn zu einer zentralen Reflexionsfigur erhob, die diversen philosophischen und ästhetischen Positionen zum Probierstein diente. So relativierte der materialistische Aufklärer A.-F. Boureau-Deslandes mit seiner 1741 gedruckten Erzählung *Pigmalion* die *la statue animée* den Vorrang der christl. Religion, indem P.s »Schöpfungsgeschichte« als heterodoxe Genesis präsentierte und damit J.J. Bodmers Gegenschrift *Pygmalion und Elise* (1747) provozierte.



Abb. 2: Jacopo da Pontorno (wohl unter Mitwirkung seines Schülers Agnolo di Cosimo di Mariano, gen. Bronzino), *Pygmalion und Galatea*, Öl auf Holz, 1529/30. Florenz, Uffizien.

Folgenreicher noch war die Intimisierung und kunsttheoretische Aufladung des Stoffes in der empfindsamen Dichtung nach 1750. Das fraglos bedeutendste Zeugnis dieser Zeit ist J.-J. Rousseaus melodramatische Szene *Pygmalion*, seit 1762 privat aufgeführt und 1771 zuerst gedruckt. Rousseaus *scène lyrique* markiert den Beginn der modernen Mythosaneignung und initiiert zugleich die Gattungsgeschichte des musikuntermalten Monodramas, indem sie die Fabel extrem konzentriert und nicht allein ohne Nebenpersonen, sondern v.a. ohne göttliche Figuren auskommt. So ist die fast ganz monologisch angelegte Szene, die erst am Ende in den Dialog mündet, wesentlich auf die Innenwelt des Künstlers fixiert [Warning in: 15.225–251]. Orientiert an É.B. de Condillacs sensualistischem *Traité des sensations* (1754) wird der Moment eines Gefühlsumschlags vorgeführt: des Künstlers tiefe Zweifel an seiner Schaffenskraft (die auf einer als unüberbietbar erachteten Frauenstatue gründen) weichen einem enthusiastischen Aufschwung, als P. an seinem Kunstwerk Lebenszeichen wahrnimmt und schließlich mit der belebten Statue, die seit Rousseau meist den Namen Galathée trägt, einen ersten Wortwechsel führen kann. Mit Rousseaus empfindsamer Verinnerlichung wurde P. zum Inbegriff des schöpferischen Künstlers, der kraft seiner Gefühle und seiner rauschhaften Begeisterung das aus toter Materie geschaffene Kunstwerk belebt. Die europaweit rezipierte Szene fiel bes. in Deutschland auf fruchtbaren Boden: Lagen hier doch gleichzeitig mit Rousseau schon P.kantaten von J. E. Schlegel (1744) und K. W. Ramler (1768) sowie eine Reihe komisierender Rokokoromanzen von D. Schiebeler (1773), J. W. von Goethe (um 1767; Erstdruck 1896) und J. G. Jacobi (*Der neue Pygmalion*, 1774) vor.

Mit seiner empfindsamen Aneignung war der P.mythos auch in den ästhetischen und kunsttheoretischen Debatten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jh. als Sinnbild schöpferischer Kunstproduktion wie -rezeption verfügbar [Bätschmann in: 15.325–370]; [16]. J.J. Winckelmann (*Beschreibung des Apollo im Belvedere*, 1757) vergleicht die schöpferische Einfühlung des Kunstbetrachters mit P.s Kreativität, F.G. Klopstock (*Beschreibung und Darstellung*, 1771) dient das P.exempel zur Unterscheidung bloßer »Beschreibung« vom wahrhafter »Darstellung«, und J.G. Herder gibt seiner Schrift zur *Plastik* von 1778 den Untertitel *Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalion bildendem Traume*. Von idealistischer Kunstlehre ist gleichermaßen die P.rezeption der Romantiker getragen, die – wie J. G. Fichte (*Über den Unterschied des Geistes und des Buchstabens in der Philosophie*, 1794) und Novalis (*Das allgemeine Brouillon*, 1798/99) – den myth. Bildhauer zum Inbegriff eines erhabenen Künstlerpriesters stilisieren. Das zentrale Zeugnis der P.aneig-

nung in der dt. Romantik ist aber A.W. Schlegels Stanzengedicht *Pygmalion* (1796), das nach den Worten seines Bruders F. Schlegel die »Sehnsucht des Künstlers nach reiner Schönheit« mythol. veranschaulicht [24.62–93, hier 80f.].

B.4.2. Bildende Kunst

Wie sich die literarische Mythosrezeption in der Frühen Nz. zögerlich auf den Bahnen von Ovids Übersetzung und seiner moralisierenden Exegese emanzipierte, lassen sich im 16. Jh. – neben P.-Picturae der zeitgenössischen Emblemantik (s. o.) und Illustrationen in der Nachfolge des B. Salomon, dessen Simultanandarbereitung von 1557 (*La Statue une Femme*, Holzschnitt) durch V. Solis und andere nachgestochen wurde [7] – auch erste selbständige bildkünstlerische Gestaltungen nachweisen, die P. zum Sinnbild von Kunst und Liebe machen. Entschieden über eine Ovidillustration hinaus geht ein vieldeutiges Tafelgemälde aus der Zeit kurz vor 1530, das der toskanische Künstler J. Pontorno wohl unter Mitwirkung seines Schülers Bronzino schuf [1.174f.] (vgl. Abb. 2). Es zeigt den betenden Künstler vor der sich scheinbar eben belebenden Statue, deren Haltung dem Venus-Pudica-Typus folgt. Das Zentrum des Bildes aber beherrscht ein mächtig aufloderndes Stieropfer (nach Ov.met. 10,270–272 und 279) auf einem vor weitem Landschaftshintergrund postierten Altar. Kunsttheoretisch spekulativ bleibt die Deutung des Gemäldes, das räumlich getrennte Erzählabschnitte in einen Bildmoment zusammenschließt: Nach [1.34–44] trägt Pontornos Werk verschlüsselt zur zeitgenössischen Debatte um den »Paragone« bei, den Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei um den Vorrang in den Bildenden Künsten. Apologeten der Bildhauerkunst hatten sich dabei mehrfach auf den P.mythos berufen, um die Schöpfung einer Skulptur mit dem göttlichen Schöpfungsakt zu parallelisieren. Indem nun Pontorno eben die Metamorphose von P.s Statue zur lebenden Frau mit allen Mitteln der Malerei darstelle, bringe er die Überlegenheit seines Metiers zum Ausdruck. Anders als die Bildhauerei könne die Malerei die Natur nicht nur nachahmen, sondern künstlerisch überbieten.

Als exemplarische Reflexion der Ars-Natura-Konkurrenz, die das Zwischenstadium von »Nicht-mehr-Kunst« und »Noch-nicht-Leben« gestaltet, mag auch ein Kupferstich von H. Goltzius (vgl. Abb. 3) gelten, auf dem die gleichfalls der »keuschen Venus« nachgebildete Statue ebenso lebendig erscheint wie der »versteinert« dasitzende Künstler [17.134f.].

Den Moment der Verlebendigung und ihrer Rückwirkung auf den staunend-entzückten P. ins Bild zu bannen, forderte die Künstler vom 17. Jh. an immer



Abb. 3: H. Goltzius, *Pygmalion und Galatea*, Kupferstich, 1593. München, Staatliche Graphische Sammlung. Unten rechts ist zu lesen: »R[obertus] Baudous excu[dit] | Anno 1593 | HGoltzius inv[en]it. | sculp[isit].« Unterhalb der Darstellung zwei lat. Distichen von Franco Estius: »S[culp]sit ebur niveum quod virginis ora gerebat | Pygmalion, vivae dixisses virginis ora. | Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna, | Munere Acidalie cupido dein iuncta marita est.« (Pygmalion bearbeitete schneeweißes Elfenbein, das die Züge einer jungen Frau zeigte. Man hätte sagen können, seien die Züge einer lebendigen jungen Frau. Der Schöpfer selbst verliebt sich in sein Werk und entflammt für das Elfenbeinbildnis. Später wurde es durch ein Geschenk der Venus dem Verliebten als Ehefrau verbunden).

wieder zu ästhetisch neuen Lösungen heraus. Auf bühnenartige Arrangements und allegorische Assistenzfiguren wie v.a. geflügelte Liebes- und fackeltragende Hochzeitsgötter, raffinierte Lichteffekte, welche die Statue theatralisch in Szene setzen, und differenzierte Farbgebung, die den Übergang vom blaß-unbelebten Stein zum errötend-belebten Fleisch veranschaulicht, vertraut die Barock- und Rokokomalerei von J. von Sandrart (*Pygmalion*, Pinselzeichnung, 1662, Schloß Harburg) über J. Raoux (*Pygmalion*, 1717, Montpellier, Musée Fabre) und F. Le Moyne (*Pygmalion*, 1729, Tours, Musée des Beaux-Arts) bis F. Boucher (*Pygmalion*, um 1750, St. Petersburg, Eremitage) (Abb. bei [1.Nr. 26.42.46 und 58]). Die Fülle der Nebenfiguren und die reiche Ausstattung des Künstlerateliers wirken in Einzeldarstellungen und Illustrationszyklen des 18. Jh. fort, etwa in Ch. Eisens

Kupferserie (*Pygmalion*, Serie von sieben Kupferstichen, um 1750) ■■ Boureau-Deslandes P.erzählung, und selbst die kleine »Groupe de marbre, représentant Pigmalion aux pieds de sa statue, à l'instant où elle s'anime« von É.-M. Falconet (*Pygmalion*, Marmor, 1763, Paris, Louvre), erstmals ausgestellt im Salon von 1763, kommt nicht ohne assistierenden Putto aus. Aber Falconet reduziert und konzentriert das Sujet in seiner Darstellung, die D. Diderot und andere zeitgenössische Kunstkritiker enthusiastisch aufnahmen, ganz auf die Spannung zwischen Schöpfer und Geschöpf, und – das ist Falconets entscheidende, den »Paragone« wieder aufnehmende Leistung – er meistert die scheinbar unüberwindliche Schwierigkeit, die Belebung der Statue eben im toten Material »allein durch die Gestik und Mimik der Hauptpersonen« zu gestalten [1. 85–94, hier 92] (vgl. auch [20]).

B.4.3. Musik und Tanz

Zum frühnl. Konzert der Künste, die um die beste Darstellung der Verlebendigung wetteifern, tragen Musik, Oper und Tanz erst spät, seit dem späten 17. Jh. aber vielfältig und in avantgardistischen Genres wie dem Handlungsballett und dem Monodrama bei [Brandl-Risi in: 15. 665–733]. Die ersten ital. und dt. Opernadaptationen von A. Draghi (Musik) und N. Minato (Libretto), *Pigmalione in Cipro* (UA Wien 13.1.1689) sowie von J. G. Conradi (Musik) und Chr. H. Postel (Libretto), *Der Wunderbar-vergnügte Pygmalion* (UA Hamburg 1694) bereichern die schmale Fabel noch durch Nebenhandlungen und Intrigen. Personell wesentlich reduziert und auf den meist pantomimisch inszenierten Übertritt der Statue ins Leben konzentriert, wurde der Stoff dann auf der frz. Bühne heimisch. Vorreiter war das 1700 mit Musik von M. de la Barre uraufgeführte Ballett *Le Triomphe des Arts* von A. H. de La Motte; der fünfte Aufzug, *La Sculpture*, der P. in guter »Paragone«-Tradition zum Repräsentanten der den anderen Künsten überlegenen Bildhauerei erhebt, diente 1748 nochmals als Vorlage einer Vertonung: Von Ballot de Sauvot zum einteiligen *Acte de ballet Pigmalion* umgearbeitet, komponierte J.-Ph. Rameau daraus ein »Hoffest« (UA Paris 27.8.1748) über die »Entfaltung der Liebe« [Danuser in: 15. 371–391].

Auf die Wirkung der Musik zielen bereits die Kantaten von J. E. Schlegel und v. a. K. W. Ramler (s. o. B.4.1.; zu letzterer vgl. [10. 307–312]); auf ihre Fähigkeit, gerade die unsagbaren Gefühle auszudrücken, kalkuliert dann ganz entschieden J. J. Rousseaus gattungsinnovatives P.monodrama, das die Musik genau dort einsetzen läßt, wo der Protagonist in der Fülle seiner Empfindungen verstummt. Den Erfolg dieses Modells, das dem gesprochenen Wort die rein musi-

kalische Sprache des Gefühls an die Seite stellt, belegen nicht allein die zahlreichen Kompositionen ■■ Rousseaus Text, seine Übersetzungen und Nachahmungen, sondern auch die epochemachende Stifterfunktion, die seine lyrische P.szene für das neue und in ganz Europa aufgenommene Genre des Melodramas hatte.

B.5. Moderne

B.5.1. Literatur

Die romantische Idealisierung des P.mythos wirkte bis ins späte 19. Jh. fort. Ideale Erfüllung all dessen, was des inspirierten Künstlers »gott-gesandter Wahnsinn« und sein »sehndes Herz« immer erstrebten, ist die belebte Statue noch in W. Morris' *Pygmalion and the Image* [9. 87–93], das einen selbständigen Abschnitt seines Epos *The Earthly Paradise* (1868) bildet. Doch weisen diverse Mythenkorrekturen, die sich schon im späten 18. und frühen 19. Jh. abzeichnen, den Weg zur modernen Rezeptionsgeschichte. In einer originellen Wendung, die den Kunstidealismus der Romantiker und die Epigonalität der Klassizisten verspottet, behauptet H. Heine die Kinderlosigkeit P.s und seiner Statue (*Zur Geschichte der schönen Literatur in Deutschland*, 1833 [23]) und arbeitet damit G. Büchner vor, der in *Dantons Tod* (1835) mit dem gleichen Bild gegen eine unnatürlich-unfruchtbare Kunst opponiert: »Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen« (2,3) [24. 133–145].

Die Symptome einer Krise des idealisierten und kunsttheoretisch aufgeladenen Mythos mehren sich im 19. Jh. und formieren sich im wesentlichen zu zwei unterschiedlichen Rezeptionslinien. Eine erste, bislang wenig beachtete Linie steht der ursprünglichen Verlaufsform des Künstlermythos noch recht nahe, gewinnt ihm aber durch das umkehrende Motiv der Petrifizierung kritischen Gehalt ab [13]; [19]; [12]. Die frühere, seit dem 19. Jh. genutzte Variante dieser Motivinversion füllt »Leerstellen« des Mythos, indem sie der Belebung der Statue ihre Repetrifizierung folgen läßt. Ovids glücklich-offenes Ende wird dabei zunächst komisch revidiert: In der Opéra-comique *Galathée* (UA Paris 14.3.1852) von V. Massé nach einem Text von J. Barbier und M. Carré sowie in der Operette *Die schöne Galathée* (UA Wien 9.9.1865) von F. von Suppé nach einem Libretto von L. Kohl von Kohlenegg entpuppt sich die Titelheldin als kokettes Wesen, das ihren Schöpfer tyrannisiert, schamlos mit dem Diener Ganymed flirtet und zuletzt auf P.s Wunsch wieder ■■ Stein rückverwandelt wird. Vor einen sozial problematischen Hintergrund rückt diese travestierende Lösung in den Komödien von

W. S. Gilbert (*Pygmalion and Galathea*, UA London 9.12.1872 [9. 102–116]) und W. Schmidtbonn (*Pygmalion*, 1911), deren Helden an Ehe und Familie gebunden sind und sich daher Eifersuchtszenen und Mißverständnissen ausgesetzt sehen. Den tragischen Ernst der Konstellation gestaltet schließlich G. Kaiser (*Pygmalion*, 1948): Sein P. verstrickt sich wegen der plötzlich verschwundenen Statue, einem bestellten Auftragswerk, in Lügen, muß erkennen, daß sein Ideal nicht zugleich dauerhaftes Werk und lebendige Geliebte sein kann, und nimmt als notgedrungene Ausöhnung mit der Wirklichkeit die Rückverwandlung in Stein hin.

Radikalere, nämlich in einer früheren Verlaufsphase ansetzende Kritik am Mythos formulieren Gestaltungen des 20. Jh., welche die Sukzession von Belebung und Rückversteinigung zur Simultanität von Vitalisierung und Petrifizierung verdichten oder das Belebungs-wunder ganz durch die Versteinigung eines lebendigen Modells ersetzen. Die Gleichzeitigkeit von Belebung und Versteinigung erprobt F. Gundolf in seinem lyrischen Drama *Pygmalion* von 1902, das als frühes Zeugnis einer kritischen Auseinandersetzung mit St. Georges Ästhetizismus gelten kann. Hatte schon Rousseau P. für die Verlebendigung des Werks in den Tod gehen wollen und hatte der engl. Romantiker Th. L. Beddoes (*Pygmalion or the Cyprian Statuary*, 1825 [9. 40–51]) die Kunstfigur erst mit P.s Tod ■■■■ Leben gelangen lassen, ■ übersteigert Gundolf dieses Motiv, indem er P. das Geschick einer in der Begegnung mit der Gottheit sterbenden Semele gibt (PZeus), die Belebung des Werks mit der Petrifizierung des menschlichen Modells verknüpft und der vom Mythos repräsentierten Idee einer Versöhnung von Kunst und Leben mit großer Skepsis begegnet. Das Belebungs-wunder verfehlt G. Kunerts *Pygmalion* 1978 (1978) hingegen ganz: Statt eine Idee materiell zu verkörpern und mit göttlicher Hilfe ■■ beleben, entzieht dieser P. seinem weiblichen Modell das Leben, um den versteinerten Körper in Material zertrümmern zu lassen, das keiner Neuschöpfung mehr dient. Die satirische Kritik an systemkonformen Künstlern verbindet sich dabei mit einer skeptischen Analyse zwischenmenschlicher Beziehungen, die von machtvoller Rollenfestlegung über entindividualisierende Gewöhnung bis hin zu tödlicher Gleichgültigkeit führen.

Wesentlich weiter vom myth. Ursprung entfernt ist die zweite moderne, in der öffentlichen Wahrnehmung dominierende Rezeptionslinie, die Übertragung des P.mythos ins Soziale und Pädagogische. Verbindet die petrifizierende Revision des Mythos gesellschaftliche Analyse mit kunsttheoretischer Reflexion, ■ wird hier der bildende Künstler zum bildenden Erzieher modifiziert. Bei diesen Übersetzungen der

myth. Konfiguration in die soziale Realität der Gegenwart tritt das ästhetische Potential des Mythos in den Hintergrund zugunsten der Darstellung »pädagogischer Erotik«, standes- und altersdifferenter Liebesbeziehungen sowie Fragen der Formbarkeit des Individuums. Erste Spuren einer solchen Interpretation finden sich bereits im ma. *Ovide moralisé* (s. o. B.3.1.). Doch erst frz. Erzähler der Spätaufklärung – F.-Th.-M. de Baculard d'Arnaud mit seiner »deutschen Anekdote« *Liebman* (1775) und N. E. Rétif de la Bretonne mit seiner Novelle *Le nouveau Pygmalion* (1780) – begründen eine literarische Reihe »pädagogischer Ehen« zwischen höherstehenden Männern und ungebildeten Frauen [11]. Während in W. Hazlitts *Liber Amoris, or: The New Pygmalion* (1823) die pygmalionische Liebe mißlingen muß, da die »Statue« des Liebhabers bereits ein Eigenleben besitzt, führt der erste prominente dt. Beitrag zu dieser Linie, K. Immermanns Erzählung *Der neue Pygmalion* (1830), das ungleiche Paar zum glücklichen Lebensbund. Freilich gelingt Baron Werners »pygmalionisches« Erziehungswerk an der jungen Försterstochter Emilie aber weniger durch Zutun des »neuen Pygmalion« als durch das Eingreifen eines »neuen Amor«, des Künstlerfreundes Sterzing. Dagegen scheitern in B. Auerbachs *Die Frau Professorin* (1847) und in G. Kellers Novelle *Regine* (aus dem Zyklus *Das Sinngedicht*, 1881) ähnlich angelegte didaktische Projekte: Die »Treppenheirat« mündet in Unglück und Selbstmord der Titelfiguren.

Zwischen *happy ending* und tragischem Ausgang hält die bis heute erfolgreichste Gestaltung dieser sozialpädagogischen Mythosvariationen die Balance, G. B. Shaws *Pygmalion. A Romance* ■■■■ 1912 (v. a. zum zeitgenössischen Kontext [9. 97–133]). Das gelehrte Bildungsexperiment des Phonetikprofessors Henry Higgins an dem armen Blumenmädchen Eliza Doolittle schließt weder mit der märchenhaften Heirat zwischen Lehrmeister und »Aschenputtel« noch mit der pessimistischen Festschreibung unüberwindlicher sozialer Barrieren, sondern mit einem Akt der Selbstbefreiung – einem symbolischen Pantoffelwurf –, der Eliza den Weg in ein ökonomisch selbständiges und selbstbestimmtes Leben öffnet. Shaws *Pygmalion* ist solchermassen die bedeutendste moderne Neugestaltung von Ovids Künstlermythos geworden und hat eine eigene Wirkungsgeschichte entfaltet: durch Theateraufführungen, Verfilmung und Musical-Adaptation (s. u. B.5.3.) und durch das frei nach Shaw aktualisierte »pygmalionische« Erziehungsdrama *Educating Rita* von W. Russell (1985). Daß der pädagogisch interpretierte P.mythos nicht zwingend die Besetzung der Geschlechtsrollen festlegt, beweist die jüngste Rezeption. So stellt N. LaBute in seinem 2001 uraufgeführten Schauspiel *The Shape of Things* Shaws pygmalionischen Erziehungsentwurf auf den Kopf:



Abb. 4: Honoré Daumier: Pygmalion, Lithographie aus der Serie *Histoire ancienne* im *Charivari* vom 28. Dez. 1842. Inschrift: »O Triomphe des arts! quelle fut ta surprise, | Grand sculpteur, quand tu vis ton marbre s'animer | Et, d'un air fier et doux, lentement se baisser | Pour te demander une prise. | (Conte Siméon)«. – »Oh, Triumph der Künste! Wie warst Du überrascht, großer Bildhauer, als Du Deine Marmorfigur sich beleben sahst, mit keuscher und sanfter Miene langsam sich niederbeugend, um Dich um eine Prise zu bitten (Graf Siméon)«.

Neue »Pygmalia« ist die Kunststudentin Evelyn, die den linkischen Museumsaufseher Adam zum attraktiven Loverboy umerzieht.

Diesen beiden Rezeptionsmodi – der Übertragung ins Soziale und Pädagogische sowie der das Belebungs Wunder negierenden Mythenkorrektur – läßt sich das Gros der modernen P.variationen subsumieren. Von der fortwährenden Anziehungs- und Innovationskraft des Mythos zeugt die Gegenwartsliteratur: Als postmoderne Verarbeitung der Rezeptionsgeschichte kann etwa S. Menschings »Kolportage-Roman« *Pygmalion* (1991) gelten, dessen Ich-Erzähler, ein Schriftsteller der späten DDR, im Auftrag der Staatssicherheit die Westkontakte seines Malerfreundes P. und dessen Freundin klärt und zugleich an einem P.essay arbeitet, der auf frühere Rezeptionszeugnisse (wie A. W. Schlegels P.gedicht) referiert [14]. Aktuelle medien- und wissenschaftskritische Züge sucht dem P.stoff hingegen R. Powers abzugewinnen, der in *Galatea 2.2* (1995) von einem EDV-Spezialisten erzählt, der sich auf die Wette einläßt, einen Computer zu programmieren, daß die Magisterprüfung im Fach Literatur absolvieren kann; an die zwischen Maschine und Mensch entstehende Liebesbindung knüpft

Powers Reflexionen über die Genese »künstlicher Intelligenz« und über die Grenzen zwischen menschlichem und maschinelltem Bewußtsein. Dabei stiftet – ebenso wie Th. Bergers *Adventures of the Artificial Woman* (2004) – intensiv Querverbindungen vom P.mythos zum Frankensteinmotiv und zur Androiden- bzw. Gynoidenliteratur. In diesem Anschluß die Diskurse um den »künstlichen Menschen« und die »künstliche Intelligenz« darf man »die bislang letzte Wende im argumentierenden Spiel mit dem Pygmalion-Mythos« erkennen [Neumann in: 15. 43f.].

B.5.2. Bildende Kunst

Die bildkünstlerische Rezeption des frühen 19. Jh. ist insgesamt von einer »formelhaften Erstarrung der Bildschemata«, einer Neigung zur »starrten Theatralik« und zur Demonstration technischer Brillanz geprägt [1. 127]. Als Gegenreaktion auf diese wenig innovativen Tendenzen läßt sich die parodistische Wendung verstehen, welche die Mythenrezeption mit der pornographischen Vergrößerung eines Th. Rowlandson (*The Ancients (Pygmalion)*, um 1800) und mit der Karikatur von H. Daumier (*Pygmalion*, 1842) genommen hat (vgl. Abb. 4) [21. Nr. 132]. Trotz solcher antiidealistischen Häme auf den »Triumph der Künste«, der in Daumiers Darstellung doch nur darin gipfelt, daß die belebte und wenig attraktive Marmorfigur sich bei dem ärmlichen Künstler mit einer Prise Schnupftabak bedient, verlor der P.mythos kaum an Anziehungskraft. Er diente zahlreichen Malern als Medium ihrer Selbstreflexion, wurde dabei vereinzelt – von O. Tassaert (1855, Paris, Louvre) – ins Bohémémilieu versetzt, meist aber im reich und symbolträchtig ausgestatteten Atelier-Salon dargestellt: so noch auf J.-L. Gérômes Ölgemälden (z. B. *Pygmalion*, um 1892, New York, Metropolitan Museum of Art; weitere Fassungen, Verbleib unbekannt), auf denen er eine eigene Marmorgruppe (*Pygmalion*, 1892, Hearst San Simeon State Historical Monument) abbildete, die er, nach den Erkenntnissen zur Polychromie der ant. Plastik, mit zarten Farben bemalt und damit »belebt« hatte.

Wie in der älteren Rezeptionsgeschichte lassen sich auch im 19. Jh. noch Interferenzen zwischen literarischen und bildkünstlerischen Zeugnissen feststellen. Denn E. Burne-Jones' Gemäldezyklus *Pygmalion and the Image* (vgl. Abb. 5), das Abschluß und Abschied des romantischen Künstlermythos bildet, geht auf den Plan zurück, das Versepas *The Earthly Paradise* seines Freundes W. Morris (s. o.) durchgehend zu illustrieren. Als dieser Plan scheiterte, lagen mehrere Vorstudien zur P.episode vor, die Burne-Jones zunächst zu einer Serie von elf Zeichnungen sowie schließlich zu zwei Zyklen von je vier Tafelbildern in präraffaelitischer Manier ausführte, deren Zusammenhang er wie-



Abb. 5: Edward Burne-Jones, *Pygmalion and the Image*, III. The God-head Fires, Öl auf Leinwand, 1868/69. Privatbesitz.

derum poetisch bekräftigte, da sich die Einzeltitel einem Vierzeiler ergänzen. So entstand »das quantitativ größte« einem Künstler in Auseinandersetzung mit dem Pygmalion-Mythos geschaffene Werk« [1. 142–147, hier 143].

Indem A. Rodin (*Pygmalion*, 1889, New York, Metropolitan Museum of Art) die Materialität des zum Teil unbearbeiteten Marmors ins Spiel brachte, die »Körperformen« gleichsam dem Block herauswachsen ließ [1. 152] und die Figuren auf diese Weise entidealisierte, überführte er den P.mythos in die moderne Kunst. Dort ist das Sujet, außer in »Malerbüchern« zu Ovids *Metamorphosen*, weiterhin als selbständiger Bildvorwurf genutzt worden, etwa von F. von Stuck (*Pygmalion*, 1926, München, Museum F. von Stuck). Eine entscheidende Befreiung von der illustrativen Gestaltung gelang den Surrealisten A. Masson (*Pygmalion*, 1938, Verbleib unbekannt) und P. Delvaux, der in seinem *Pygmalion*-Gemälde von 1939 (vgl. Abb. 6) die klassische Rollenbesetzung vertauscht (vgl. Abb. 6) die klassische Rollenbesetzung vertauscht und eine Künstlerin darstellt, die die Skulptur eines männlichen Torso umarmt. Bezieht sich die Gegenwartskunst nur noch recht selten explizit auf den P.mythos (Beispiele bei [1. 167] und [Neumann in: 15. 48–58]), so bleibt er durch seine zentralen Themen, die Verlebendigung der toten Materie, die Gen-

nerierung künstlichen Lebens sowie die spannungsvolle Konkurrenz zwischen Leben und Kunst, wenigstens assoziativ vielfach präsent.

B.5.3. Musik, Tanz und Film

Die Musik, die im 18. Jh. durch die monodramatische Gestaltung des P.stoffes wesentlich an der gefühlsästhetischen Aufwertung des Mythos beteiligt war, hat nach 1850 entscheidend zur Komisierung und Popularisierung des Sujets beigetragen. Wirkte Rousseaus Szene (s. o. B.4.1.) bis weit ins 19. Jh. hinein und beeinflusste noch die P.opern von L. Cherubini (UA Paris 30.11.1809) und G. Donizetti (UA Bergamo 13.10.1816), setzte sich auch die travestierende Umgestaltung des Mythos vom Musiktheater durch: V. Massés 1852 in Paris uraufgeführte Opéra-comique *Galathée* und ihr possenhaft vergrößertes Wiener Gegenstück, die komisch-mythol. Operette *Die schöne Galathée*, mit der F. von Suppé 1865 an den Erfolg von Offenbachs *Die schöne Helena* anschließen konnte, bestimmten die musikalische Rezeption des 19. Jh. ebenso wie F. Loewes Musical *My Fair Lady* (UA New York 15.3.1956) auf A. J. Lerner's Adaption von Shaws Schauspiel die Breitenwirkung der 1950er und 1960er Jahre. Wie bereits die Oscar-prämierte Verfilmung von 1938 (*Pygmalion*, USA 1938), zu der A. Honegger eine avantgardistische, für elektronische Instrumente komponierte Musik beisteuerte, setzte auch Loewes Musical auf ein *happy ending*: Eliza kehrt nochmals zu Higgins zurück, beobachtet, wie dieser ihrer auf Schallplatte gebannten Stimme lauscht, und beide werden doch noch ein Paar. Die Verfilmung des Musicals durch G. Cukor (*My Fair Lady*, USA 1964) mit A. Hepburn in der Hauptrolle stand dem immensen Bühnenerfolg nicht nach und darf bis heute als massenmedial wirksamste Version des P.mythos gelten.

Gegenüber Operette und Musical stehen moderne choreographische Adaptionen des Mythos wirkungsgeschichtlich im Hintergrund. Den P.balletten liegen nur kleineren Teil Originalkompositionen zugrunde (so in der Nachkriegszeit bei G. Auric, *Le peintre et son modèle*, 1948, sowie M. Poot, *Pygmalion*, 1951) und jüngst bei A. Aigmüller, *Pygmalion and Galatea* (Ballettmusik der Oper *Oblomov*, 1986–1989). Öfter werden hingegen – wie in S. Lifars Choreographie (1945–1947) auf Musik von S. Prokofiev und in H. Bliss' *Pas de deux for Pygmalion and Galatea* (1949) auf Musik von M. Ravel – bekannte Ballettmusiken auf das P.thema umgewidmet. Eine private choreographische Umdeutung, welche früher als in den anderen Künsten die klassische Verteilung der Geschlechterrollen aufgebrochen und den Mythos für ein homosexuell-artistisches Spiel fruchtbar machte, ist in der Biographie P. I. Tchaikowskys bezeugt: Gemeinsam

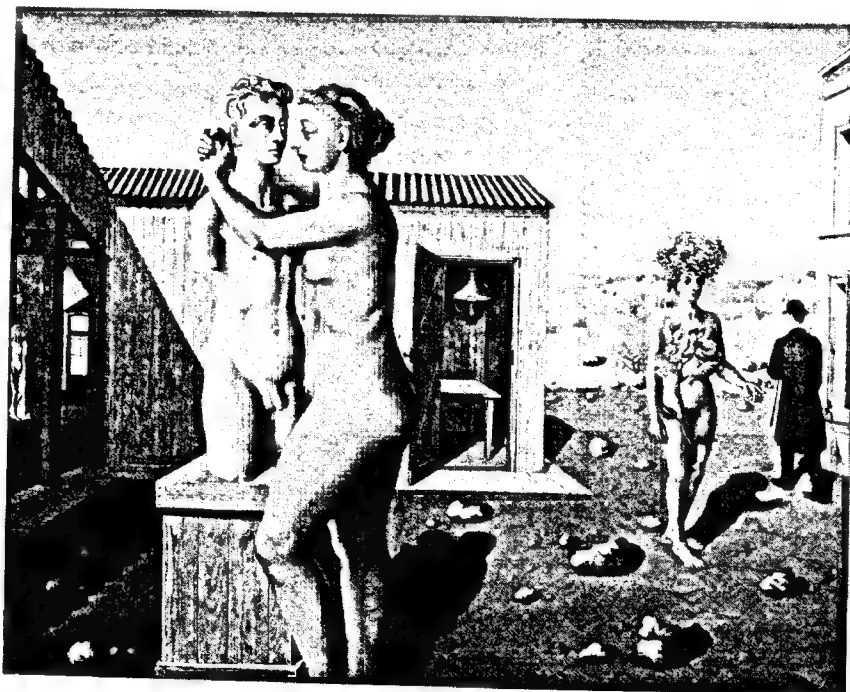


Abb. 6: Paul Delvaux, Pygmalion, Öl auf Holz, 1939. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

mit dem befreundeten Komponisten C. Saint-Saëns (als Galatea) spielte Tchaikovsky (als P.) das myth. Belebungswunder im Dezember 1875 vor N. Rubinstein in Moskau tänzerisch nach [18. 166].

Forschungsliteratur

[1] A. BLÜHM, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, 1988 [2] A. DINTER, Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel, 1979 [3] H. DÖRRIG, Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, 1974 [4] B. ESCHENBURG, Pygmalions Werk. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausst.kat.), 2001 [5] G.-L. FINK, Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik, in: *Aurora* 43, 1983, 92–123 [6] A. GEISLER-SZMULEWICZ, Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes, 1999 [7] B. GUTHMÜLLER, *Picta Poesis Ovidiana*, in: K. Heitmann et al. (Hrsg.), *Renatae Litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance*. FS A. Buck, 1973, 171–192 [8] TH. D. HILL, Narcissus, Pygmalion, and the Castration of Saturn: Two Mythographical Themes in the Roman de la Rose, in: *Studies in Philology* 71, 1974, 404–426 [9] E. JOSHUA, Pygmalion and Galatea. The History of a Narrative in English Literature, 2001 [10] L. LÜTTEKEN, Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785, 1999 [11] D. MARTIN, Pygmalions Glück und Krise: Ein Wunsch- und Warnbild empfindsamer Liebe, in: A. Aurnhammer/D. Martin/R. Weidel (Hrsg.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, 2004, 227–242

[12] D. MARTIN, »Sci marmor!« Zum Motiv der Petrifizierung im Nachleben des Pygmalion-Mythos, in: O. Hildebrand/Th. Pittrof (Hrsg.), ... auf klassischem Boden begeistert: Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur, 2004, 315–334 [13] M. MAYER, Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser, in: *DVjs* 64, 1990, 278–310 [14] M. MAYER, Mythos (und) Sozialismus. »Pygmalion« (1991) von Steffen Mensching, in: *Literatur für Leser* 15/3, 1993, 126–133 [15] M. MAYER/G. NEUMANN (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, 1997 [16] I. MÜLDER-BACH, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jh., 1988 [17] J. MÜLLER et al. (Hrsg.), *Die Masken der Schönheit*. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600 (Ausst.kat.), 2002 [18] A. POZNANSKY, Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man, 1993 [19] M. SCHMITZ-EMANS, Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur, in: *ZdPh* 112, 1993, 161–187 [20] M. SCHNEIDER, Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: *Pantheon* 45, 1997, 111–123 [21] J. SCHULTZE/A. WINTHER (Hrsg.), *Honoré Daumier, Kunst und Karikatur* (Ausst.kat.), 1979 [22] H. SCKOMMODAU, Pygmalion bei den Franzosen und Deutschen im 18. Jh., 1970 [23] H. C. SEEBBA, Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende in der Ästhetik, in: *DVjs* 50, 1976, 158–202 [24] C. WEISER, Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung, 1998.

Dieter Martin (Freiburg)

Pyramos und Thisbe

(Πύραμος, Θίσβη; lat. Pyramos, Thisbe, Thisba)

A. Mythos

Erstmals ist die Liebesgeschichte von P. und Th. in Ovids *Metamorphosen* (Ov.met. 4,55–166) überliefert. Dort wird sie von einer Tochter des Königs Minyas beim Weben erzählt und entsprechend in der Erzählung selbst schon die Rezeption des Erzählens vorgeführt: Die babylonischen Nachbarskinder lieben einander heimlich, nur durch einen Spalt in der Wand der aneinandergrenzenden Elternhäuser können sie miteinander kommunizieren. Eines Morgens verabreden sie ein nächtliches Treffen außerhalb der Stadt, am Grabmal des Ninus unter einem Maulbeerbaum. Th., die zuerst am vereinbarten Ort erscheint, flieht vor einer Löwin in eine Höhle. Die Löwin besudelt den Schleier, den Th. verloren hat, mit Blut und verschwindet wieder. P. findet den Schleier und ersticht sich in dem Glauben, daß auch Th. tot sei. Die zurückgekehrte Th. stürzt sich daraufhin in das Schwert des Geliebten, um ihm in den Tod zu folgen. Die vom Blut der Liebenden gefärbten Früchte des Maulbeerbaums erinnern fortan an ihren tragischen Tod.

B. Rezeption

B.1. Antike

Ovids Erzählung ist wohl ohne Vorläufer (vgl. Ov.met. 4,53); eine ältere kilikische Sagentradition kennt allein eine ähnlich unglückliche Liebe zwischen einem Flußgott und einer Quellnymphe [6. 15]. Während die lat. Literatur (etwa Serv.ecl. 6,22) und pompejanische Fresken vermutlich auf Ovid zurückgehen, folgen späte griech. Autoren (z. B. Himerios, Oratio 9,11; 4. Jh.) und Mosaiken des östlichen Mittelmeerraums, auf welchen P. als Flußgott dargestellt ist, eher jener kilikischen Tradition (u. a. das in der Villa des Dionysos in Paphos auf Zypern, 3. Jh.) [4]; [2. 8 f.].

Die Geschichte hat in der ant. Erzähltradition kaum Nachklang gefunden; dort, wo sich Reminiszenzen finden, wird bes. die Tragik des Ausgangs betont: So findet man in der *Anthologia Latina* (534) ein Epigramm des Alkimus, in dem P. und Th.s unheilvolle Liebe (symbolisiert durch die Blutfarbe der Beeren) mit der erfüllten Zuneigung zwischen Lesbia und dem Protagonisten (zeichenhaft in der Liebesgabe eim Apfels) kontrastiert wird [6. 23]. In den *Narrationes fabularum Ovidianarum* (vermutlich 5. Jh. n. Chr.) wird der Maulbeerbaum zum Zeugen des grausamen Ge-

schehens stilisiert [6. 23 f.]. Im 5. Jh. n. Chr. erzählt Nikolaos von Myra in seinen *Progymnasmata*, daß sich P. tötete, nachdem er vom Suizid der (dort schwangere) Th. erfahren hatte; Mitleid hätten die Götter P. in einen Fluß und Th. in eine Quelle verwandelt, die nebeneinander ins Meer fließen [6. 15].

Auch die wenigen antiken (insbes. aus pompejanischen Villen überlieferten) bildnerischen Darstellungen setzen den tragischen Tod in Szene und begründen damit ein ikonographisches Muster, dessen sich die Künstler der folgenden Jahrhunderte immer wieder bedienen. Eindrücklich steht hierfür das gut erhaltene, wohl dem Maler Lucius zuzurechnende Fresko der Casa di Octavius Quartio (Casa di Loreio Tiburtino), das – getrennt durch eine Quellgrotte – in die Nähe einer Narkissos-Darstellung gerückt wird. Gemalt im sog. Vierten Pompejanischen Stil (zwischen 41 und 79 n. Chr.), zeigt den Moment, in dem sich die neben dem blutüberströmten P. knieende Th. ersticht; die Löwin im Hintergrund und ein blutdurchränkter, um den Maulbeerbaum gewundener Schal deuten die vorangegangenen Szenen an. Ähnliche Fresken sind aus der Casa di Venere in Bikini (1. Jh. n. Chr.) sowie aus der Nekropole von Porto (1./2. Jh. n. Chr., heute: Rom, Museo di Ostia) überliefert. Auf einem span. Mosaik des Künstlers Hirinius ist dagegen die vor der Löwin fliehende Th. hervorgehoben (4. Jh. n. Chr., Villa des Maternus, Carranque) [2. 11 f.].

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Von Einzelbeispielen abgesehen (s. u.) setzt eine breitere Rezeption erst seit dem späten 11. Jh. ein. Von da gehört die Erzählung bis zum 19. Jh. in nahezu allen europ. Kulturen den meistzitierten und immer wieder erzählten Geschichten der *Metamorphosen*. Bereits im MA lassen sich im Grunde vier Bearbeitungstendenzen voneinander abheben: Neben vorwiegend moralisierende Deutungen treten heilsgerichtliche Allegorien; die tragische Liebe kann ebenso apotheotisch gefeiert werden wie parodistisch gebrochen werden.

In Augustinus' Dialog *De ordine* (386) will der Poet Licentius ein Gedicht über die Liebenden verfassen. Augustinus, der befürchtet, daß sich Licentius zu weit von der Philosophie entfernen könne, fordert ihn auf, seine Dichtung der philosophischen Wahrheit unter-

zuordnen [6.26ff.]. Mit der Umwertung der Liebe von P. und Th. zu einem Exempel moralisch fehlerhaften Verhaltens nimmt Augustinus ein Urteil vorweg, das ab dem 12. Jh. bis weit in die Nz. hinein vielfach wiederholt wird: so zunächst in den lat. Versfassungen des hohen MA (Matthaeus de Vendôme, *Est amor amoris* [...], um 1150; Titericus, *Carmina fingo* [...], um 1190; Anon., *Ocia si veniant* [...], 13. Jh.). Für Christine de Pizan (*Epistre Othéa*, um 1400) übertreten P. und Th. in ihrem Ungehorsam den Eltern gegenüber das vierte Gebot. Mehrfach reflektiert G. Boccaccio die Liebe von P. und Th. (*L'amorosa visione; De mulieribus claris*, dt. Übers. von H. Steinhöwel, 1473). Sein Kommentar bewegt sich zwischen ma. Moralität und einer Schuldzuweisung an die Launenhaftigkeit des Schicksals und die Eltern. Auch G. Loricchio kritisiert bes. die Eltern in seiner Deutung der *Metamorphosen*, wie sie 1545 durch G. Wickram ediert wurden (einer Bearbeitung der *Metamorphosen* Albrechts von Halberstadt, zwischen 1210 und 1215, die selbst nur fragmentarisch überliefert sind). Als Folge übereilten Agierens beschreiben J. Gower (*Confessio Amantis*, 1386–1390) und D. Potter (*Der minnen loep*, 1412) den Ausgang der Geschichte. J. Lydgate geht es um den Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit (*Reson and Sensuallyte*, um 1408, basierend auf der allegorischen Versdichtung *Les Échecs Amoureux*) [6.30–32]. Am weitesten treibt wohl J. Metham die christl.-moralisierende Überformung des Mythos. In seiner Versbearbeitung *Amoryus and Cleopes* (um 1448/49) erweckt ein Eremit das Paar wieder zum Leben und bekehrt die einstigen Venusdiener zu Marienverehrer. Als Exemplum lasterhaft-törichter Liebe schlechthin werden P. und Th. dagegen in S. Brants *Narnenschiif* (1494) vorgeführt.

Parallel dazu wird die Liebesgeschichte in der Tradition geistlicher Exegese ausgelegt: Belege für christl. Allegoresen finden sich u. a. in der enzyklopädisch angelegten *General Estoria* (13. Jh.; der Verfasser des Abschnitts über P. und Th. beruft sich auf ein Distichon der *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos* des Johannes de Garlandia, um 1234), in den *Gesta Romanorum* (um 1300; die Prosakurzfassung fehlt allerdings in fast allen Handschriften und wurde wohl erst im 15. Jh. hinzugefügt), im *Ovide moralisé* (14. Jh.) und bei P. Bersuire (*Reductorium morale*, um 1342). Geläufig ist die Deutung des Paares als Christus und Seele, die der Th. auch als einer Präfiguration Marias. Die Wund steht für die von Adam verursacht Erbsünde, der Maulbeerbaum für das Kreuz, die Quelle wird als Taufwasser begriffen, die Löwin bezeichnet den Teufel, der Tod von P. und Th. Passion und Erlösung. Andere Autoren, z. B. Giovanni dei Bonsignori (*Ovidio methamorphoseos vulgare*, um 1370), konzentrieren sich auf die allegorisch-tropologische Auslegung des Farb-

wechsels der Früchte: Weiß bezeichne die makellose Keuschheit des Paares, Rot markiere die im Feuer der Todsünde brennenden Wollüstigen, die Schwarzfärbung deute auf den endgültigen Zustand der in Sünde Befangenen hin.

Einzelne volkssprachliche Bearbeitungen lassen die Handlung bereits in der frühen Kindheit beginnen und oft mit einer Apotheose der Liebe enden: So zählen P. und Th. in der anonym verfaßten Verserzählung *Pyramus et Tisbé* (um 1170) bereits im Alter von sieben Jahren Amors (Eros) Opfern. In einer dt. Verserzählung (anonym, 14. Jh.) lieben einander die am selben Tag geborenen Königskinder seit ihrem sechsten Lebensjahr. Erweitert ist dort auch der Schluß: Bevor sich P. ersticht, tötet er den Löwen und bittet Christus darum, seine Seele mit der seiner Geliebten zusammenzuführen. Die Liebenden werden nebeneinander bestattet, eine Rebe verbindet ihre Särge und wächst durch beide Körper. Der Freitod wird als Folge sozialer Kontrolle (der trügerischen »huote«) dargestellt. Das Rebenwunder tritt als zweites neben die Färbung der Maulbeeren. Spezifisch ma. ist die Umdeutung der Metamorphose von einem Symbol des Todes zum Wunderzeichen göttlicher Gnade, singulär die Verwandlung der schwarzen Beeren in rote. Zu Opfern einer unberechenbaren Schicksalsmacht, zu Liebesheldmännern und -heiligen werden P. und Th. in G. Chaucers Sammlung *The Legend of Good Women* (um 1386), in der *Hystoria di Piramo et Tisbe* des G. Sabadino degli Arienti (um 1470) und in B. Tassos *Favola di Piramo et Tisbe* (1534).

Neben umfangreicheren Bearbeitungen zeugen unzählige Anspielungen von der großen Präsenz des Mythos im MA: zunächst in der provençalischen und altfrz. Lyrik des 12. Jh., später auch in anderen europ. Dichtungen [3], etwa in Dantes *La Divina Commedia*, nach der Vergils und Beatrices Schicksal dem von P. und Th. gleicht.

B.2.2. Bildende Kunst

Vielfältig sind auch die bildkünstlerischen Zeugnisse: Neben einer kaum überschaubaren Überlieferung von Illuminationen in spätm. Handschriften (verschiedenste Bearbeitungen der *Metamorphosen*) und von Holzschnitten in Drucken seit dem 15. Jh. [2.35–54] finden sich frühe Darstellungen im Chorumgang des Basler Münsters (vor 1200) und auf Gebrauchsgegenständen, die die Handlung auf je unterschiedliche Weise kontextualisieren. Während im Basler Münster v. a. die Darstellung des gegen die Löwin kämpfenden P. für eine allegorische Deutung spricht [2.31], rückt der Schnitzer eines frz. Elfenbeinkastens (14. Jh., Krakau, Schatzkammer der Kathedrale) die P.-Th.-Geschichte in einen Zusammen-

hang mit weiteren Exempla törichter Liebe (u. a. Aristoteles und Phyllis). Unverkennbar ist die Nähe zur literarischen Tradition auf romanischen Bronzeschalen (12. Jh., u. a. Kopenhagen, Nationalmuseum; Hannover, Kestner-Museum; Breda/Niederlande, Sammlung Gronemann), deren Zeichnungen von Zitate aus mittellat. Pseudo-Ovidiana umrahmt sind [6.30–34], und einem Kästchen aus Nilferdzähnen (um 1400, Bottega degli Embriachi, Venedig; heute: Bologna, Museo Civico), dessen mit dem Kleinkindalter der Liebenden beginnendes Bildprogramm deutlich von Handschriften- und Druckillustrationen des 15. Jh. beeinflusst ist.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Geradezu Konjunktur hat die Geschichte in der Frühen Nz., in der sie noch umfassender als zuvor in neuen Gattungszusammenhängen rezipiert wird: in Meistersang (16. Jh.: Hans Sachs, J. Spreng; 17. Jh.: A. Metzger) und Schäferdichtung (16. Jh.: J. de Montemayor; 17. Jh.: G. Marino), in sog. Volksballaden, in (protestantischen) Exempelsammlungen (A. Hondorff, W. Bütnner, H. Kornmann, Christoph Bruno von Hirzweil; alle 16. Jh.), in Spielen und Bühnenstücken (frühe Bearbeitung von Matthijs de Castelein und Hans Sachs), bes. in Komödien und Parodien.

Großer Beliebtheit erfreut sich die Geschichte offensichtlich v. a. in Spanien: In den Bearbeitungen von Cristóbal de Castillejos (*La historia de Piramo y Tisbe*, um 1528), Gregorio de Sylvestre (*La fábula de Piramo y Tisbe*, 1540–1560) und J. de Montemayor (*Historia de los muy constantes y infelices amores de Piramo y Tisbe*, 1561) unterliegen P. und Th. der Macht des Tyrannen Amor (Eros). In Montemayors *Historia* wird die Höhle, in die Th. flüchtet, Begräbnisstätte unglücklich Liebender (Dido, Adonis, Narkissos, Phaëthon) und weist so auf den Ausgang der Handlung voraus. Mit einer Apotheose des Paares schließen Antonio de Villega (*Historia de Piramo y Tisbe*, 1565) und Tirso de Molina (*El Bandolero*, 1635): Die Farbe der Morgenröte vermischt sich hier mit dem Blut des P.; P. und Th. erscheinen fortan als Gestirne am Himmel. Burlesk und parodistisch gebrochen wird die Geschichte dagegen in den Werken von M. de Cervantes (Don Quixote, 1605–1615), L. de Góngora (*Fábula de Piramo y Tisbe*, 1618) und Pedro Rosete Niño (*Piramo y Tisbe – Los dos amantes finos*, 1652).

Die wohl wirkmächtigste Parodie hat W. Shakespeare mit jenem Theaterstück geschaffen, das Handwerker im fünften Akt von *A Midsummer Night's Dream* (um 1595) aufführen: Am athenischen Hof wohnen die Figuren der Haupthandlung der Aufführung des P.-Th.-Spiels bei, das die Situation der Athener wider-

spiegelt. Denn hier ist der Vater der Hermia, der ihre Liebe Lysander nicht akzeptieren will und die beiden zur Flucht in den nächtlichen Wald treibt. Daß die Geschichte von P. und Th. ein Spiegel für das interne höfische Publikum ist, wird von diesem allerdings nicht wahrgenommen. Vielmehr verlacht es ganz unbefangen die einfältigen Handwerker und wendet so das Tragische ins Komische. Vermutlich durch engl. Komödianten vermittelt, gelangt dieses Spiel im Spiel auf den Kontinent, wo es zahlreiche Nachahmer findet, so M. Gramsbergen (*Kluchtighe Tragedie of den Hartoog van Pierlepon*, 1650), A. Gryphius (*Herr Peter Squentz oder Absurda Comica Schimpfspiel*, 1657) und C. Weise (*Parodie eines Peter Sequenzs*, 1682). Asteropherus (Magnus Olai Arbogensis) inszeniert seine *Lustigh Comoedia vidh namn Tisbe* (um 1610) als Ränkespiel zwischen den Göttinnen Venus, Vesta und Diana. J. de La Fontaine (*Les Filles Minée*, 1685) nimmt die ovidische Erzählsituation in der Spinnstube auf, läßt also auch die P.-Th.-Geschichte von Alcithoé erzählen. Noch an die komischen Traditionen des 16./17. Jh. knüpfen P.-F. Biancolelli mit seinem Stegreifstück *Pirame et Thisbé* (1726) und J. M. R. Lenz in seiner Parodie *Pyramus und Thisbe* (1772) an.

Eher gering ist die Zahl frühnl. tragischer und sentimentalischer Bearbeitungen: Hierzu zählen die Dichtungen I. Thomsons (*A New Sonet of Pyramus and Thisbe*, 1584), A. Cowleys (*The Tragical History of Pyramus and Thisbe*, 1628), R. Brathwaits (*A Strappado for the Diuwell*, 1615) oder des Portugiesen S. Lopez Samuda (*Fabula de Piramo y Tisbe*, vor 1713), der die Liebenden in der nach dem Vorbild Vergils gezeichneten Unterwelt vereint. Von unvergleichlich schmerzerefüllter, düsterer Stimmung ist das P. und Th. gewidmete Sonett der mexikanischen Nonne Juana Inés de la Cruz (1689). Zu komplexen, von Eifersucht und politisch motivierten Intrigen bestimmten Beziehungsdramen mit kaum mehr überschaubarem Rolleninventar erweitern Samuel Israel (*Schr lustige Tragedj von der großen unaussprechlichen Liebe zweyer Menschen Pyrami und Thysses*, 1601/04), Damianus Türck (*Eine Schoene Neue Tragedia aus dem Ouidio von der Hertzlichen, vnd Schmerzlichen Liebe, Pyramo und Thisbe*, 1607), Th. de Viau (*Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, 1623) und N. Pradon (*Pirame et Thisbé*, 1674) die Handlung.

B.3.2. Bildende Kunst

Ähnlich zahlreich und differenziert in ihrer konkreten Ausarbeitung wie die literarischen Zeugnisse sind Graphiken und Gemälde, die im Zeitraum zwischen dem 16. und 18. Jh. entstehen. Bevorzugt in Szene gesetzt wird nach wie vor der Tod des Paares,

der – je nach Interpretation des Mythos – einmal in seinen erotischen Dimensionen ausgestellt, ein andermal in seiner Tragik betont oder als selbstverschuldete Narretei verurteilt werden kann. Auffallend häufig kommt hierbei der Quelle, die in vielen Darstellungen zu einem aufwendig gestalteten Brunnen kultiviert wird, eine symbolische Funktion zu: Je nachdem, ob sie Amor (Hans Baldung Grien, Gemälde, 1530, Berlin, Gemäldegalerie der Staatl. Museen), dem personifizierten Tod (Urs Graf, Holzschnitt, 1510) oder einem Narren (Urs Graf, Federzeichnung, 1525, Basel, Kunstmuseum) geziert wird, ist eine bestimmte Deutung angelegt. Auch die Dramatik des Suizids kann auf verschiedene Weise inszeniert werden: In der Renaissance findet sie ihren Ausdruck in den nackten Leibern der Liebenden (in einem Stich von M. Raimondi, 1505, New York, The Metropolitan Museum of Art), in stark affektbetonten Körperhaltungen, durch Klagende, die die Szene ergänzen (so in einem Gemälde des Niklaus Manuel, gen. Deutsch, 1525, Basel, Kunstmuseum) oder im Rückgriff auf christl. Ikonographien, wie etwa die Beweinung Christi (z. B. von A. Altdorfer, Holzschnitt, 1513, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett). Manieriert wirken dagegen die elegant gekleideten, in sich versunkenen Figuren Hans Baldung Griens. Die Tragik des Todes spiegelt sich hier weniger in den Gestalten als im Wechsel von Licht und Schatten der sie umgebenden Natur wider.

Wohl unter dem Einfluß der barocken Dramatik verschieben sich die Choreographien der Sterbeszene zunehmend zugunsten einer Darstellung, in der P. und Th. gleichsam im gewaltsamen Wirken der Schöpfung aufgehoben sind: beispielsweise in B. Breenberghs *Landschaft mit Pyramos und Thisbe* (Gemälde, 1645, St. Petersburg, Eremitage), bes. aber in N. Poussins *Gewitterlandschaft* (Gemälde, 1650/51, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut), der – vermutlich inspiriert von Th. de Viaus *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* [1.13–15] – der Tragik der Handlung ihr Widerspiel in einer apokalyptisch anmutenden Umgebung gibt. A. Hondius (*A Pyramos en Thisbe*, Gemälde, 1660–1665, Rotterdam, Museum Boijmans) scheint die Theatralik des Todes geradezu auszustellen: So, als würden sie auf einer Bühne stehen, sind die Liebenden angestrahlt; dramatisch in Szene gesetzt, stürzt sich die barbusige Th. ins Schwert; die Natur im Hintergrund wirkt kulissenhaft.

Die Beliebtheit der Geschichte äußert sich aber v. a. auf zweierlei Weise: Einerseits konnte sich ihr wohl kaum einer der namhaften Renaissance- und Barockkünstler entziehen; ■ sind (neben den bereits genannten Werken) auch Stiche von H. Aldegrever und H. Goltzius (16. Jh.), Studien zum Selbstmord der

Th. von P. P. Rubens, Zeichnungen und Stiche von A. Tempesta und Rembrandt van Rijn (17. Jh.) überliefert. Andererseits gehört sie zu den wiederkehrenden Themen von Gebrauchskunst (Fenster, Teppiche, Geschirr) und Architekturmalerei [2.55–73]. Insbes. ■ den großangelegten Bildprogrammen der ital. Palazzi sind Darstellungen zu den *Metamorphosen* kaum wegzudenken: 1541 schuf J. Tintoretto, basierend auf der Übersetzung der *Metamorphosen* des Niccolò degli Agostini (Anfang 16. Jh.), vierzehn Deckengemälde, von denen eines auch P. und Th. gewidmet ist (Modena, Galleria Estense). Inspiriert von der Übersetzung des G. dei Bonsignori stattete Giulio Romano 1545 den Palazzo del Tè zu Mantua mit *Metamorphosen*-Szenen aus. Aus den Jahren 1550 und 1574 stammen Malereien im Palazzo di Bernardo Ferrero in Genua sowie im Palazzo della Corgna in Castiglione del Lago.

B.3.3. Musik

Von einzelnen Melodieüberlieferungen im Kontext lyrischer und dramatischer Bearbeitungen abgesehen, tauchen P. und Th. in der Musikgeschichte vermutlich erstmals 1683 in Form der Arie *Se di Thisbe havrà la sorte, lieta l'alma io spirarò* (»Wenn mir Thisbes Schicksal zuteil wird, werde ich glücklich sterben«) als Zitat in A. Scarlattis Oper *L'Aldimiro, ovvero favore per favola* (»Aldimiro, oder eine Hand wäscht die andere«) auf. Die wohl erste eigenständige Oper, die mit der Himmelfahrt des Paares endet, stammt von C. Schröder (Libretto) und J. S. Kusser (1694). Ihr folgt *La Thisbe*, ein anonym überliefertes, bukolisch geprägtes *trattimento per musica* [2.99–101]. Besonderen Glanz aber erfährt der Mythos auf den Musikbühnen des 18. und frühen 19. Jh., auf denen er wiederum entweder tragische oder parodistische Züge annehmen kann. Dazu gehören auch zahlreiche Ballette, die oft für Aufführungen im Rahmen von Opern, Musikdramen und Kantaten bestimmt waren [2.112–115; 120–124; 160].

Im Jahre 1713 entstehen die Kantaten von L. N. Clérambault (einstimmig) und M. Pignolet de Montclair (hier erhalten Erzähler und Liebende eigene Rollen). R. Leveridge (*The Comick Masque of Pyramos and Thisbe*, 1716), C. S. Favart (*Pyrame et Thisbé*, 1740) und J. F. Lampe (*Pyramos and Thisbe. A Mock Opera*, 1745) bedienen sich des Stoffs in ihren Opernparodien. Die bekannteste ist sicher die von Lampe, der sich eng an den shakespeareschen Text hält, diesen aber im Dienste seiner Satire auf die ital. Oper umbaut: Das Publikum konstituiert sich hier ■ einem Komponisten und zwei Kritikern, die sich über die Sänger der Oper in der Oper amüsieren. Ein von J.-L.-I. de la Serre (Libretto), F. Rebel und F. Francœur (Komposition)

aufwendig konzipiertes Bühnenstück, in dem in Anlehnung an die griech. Tragödie ein Chor das Geschehen kommentiert, wird aufgrund seines Pathos noch im Jahr seiner Erstaufführung (1726) von den ital. Komödien persifliert. Eine der am häufigsten aufgeführten Opern ist die von M. Coltellini und J. A. Hasse (*Piramo ■ Thisbe. Intermezzo tragico*, 1768), in der der Tod der Kinder – ganz im Sinne aufklärerischer Ideen – als Strafe für den Vater konzipiert ist. Wiederholt vertont wurde der Text Coltellinis von V. Rauzzini (Aufführungen sind für die 1770er Jahre nachweisbar) und G. Merola (*Piramo ■ Thisbe. Azione tragica ■ tre voci*, 1770) [2.107–112; 158]. Während in dem von F. A. F. Bertrand entworfenen Text für ein Duodrama (1787) P. und Th. von Todestrunkenheit erfüllt sind, dürfen sie in dem von G. Sertor (Libretto) und F. Bianchi (Komposition) geschaffenen Musikdrama *Piramo ■ Thisbe* (1783) verletzt überleben.

B.4. Moderne

Lebendig bleibt nach wie vor die Adaption von Shakespeares Parodie: etwa in den musikalischen Bearbeitungen von B. Britten (*A Midsummer Night's Dream*, 1960) und C. Orff (*Ein Sommernachtstraum*, 1964), auch in dem von J. Trnka und V. Trojan verfilmten gleichnamigen Puppenspiel (*Sen noci svatojánské*, 1959). Dabei handelt es sich um eine Art Shakespearekontrafaktur, in der die Komik der Handwerkerszene zugunsten einer romantisch-tragischen Episode wieder zurückgenommen ist.

Jenseits dieser Sekundärrezeption gerät der Mythos nahezu in Vergessenheit. Daran ändern auch M. Klingers – nicht anders als ironisch zu begreifende – *Rettungen Ovidischer Opfer* (1879, Folge von Radierungen, Bl. 4: *Pyramos und Thisbe*) wenig. Symptomatisch für die Rezeption des Mythos in der Moderne sind bereits die Mitte des 19. Jh. entstandenen Komödien von C. J. Mathews und H. James. Nicht einmal die Namen der Protagonisten, sondern nur wenige Requisiten (bes. die Wand) erinnern hier noch an Ovids *Metamorphosen*. In Mathews' *Pyramos and Thisbe or the Party Wall* (1831) ist das Geschehen ins kleinbürgerliche Milieu verlegt (die Liebenden heißen Dorothy und Frank), in James' *Pyramos and Thisbe* (1869) finden der Journalist Stephen Young und die Musiklehrerin Catherine West gar erst Sympathien für einander, als sie ihre benachbarten Wohnungen räumen müssen. Noch ins 21. Jh. gerettet, wird die Geschichte von P. und Th. nun völlig verfremdet: Sowohl in S. Sontags *The Very Comical Lament of Pyramos and Thisbe. An Interlude* (2001) als auch in der Ballettsuite *Pyramos and Thisbe* (2002) des amerikanischen Komponisten J. Cotton gerinnt der Mythos ■ Allegorie für das geteilte Deutschland, die Wand zum Zeichen der einge-

schränkten Kommunikation zwischen den Welten diesseits und jenseits der Berliner Mauer.

In den wenigen Beispielen der Bildenden Künste des 19. und 20. Jh. ist insbes. das Interesse ■ neuen Ikonographien zu beobachten: Der Liebestod gerät aus dem Blick, ins Zentrum der Darstellung rückt seine Vorgeschichte. Eine der anmutigsten, aller Dramatik enthobenen Szenen hat der amerikan. Impressionist Th. Robinson (*Pyramos and Thisbe ■ the First Kiss*, spätes 19. Jh., Chicago, R. H. Love Galleries) geschaffen. Auf seinem Gemälde sind P. und Th. Kinder des 19. Jh., die sich in ländlicher Umgebung begegnen. Vorsichtig lehnt sich der Knabe über einen Zaun, der es ihm – anders als die Mauer in Ovids *Metamorphosen* – erlaubt, die anmutig kokettierende Th. zu küssen.

Auf andere Weise interpretiert der den Präraffaeliten und Symbolisten verbundene Maler J. W. Water-



Abb. 1: John William Waterhouse, *Thisbe*, Öl auf Leinwand, 1909. Privatbesitz.

house die Geschichte der Liebenden (vgl. Abb. 1). Wie in zahlreichen seiner mythol. Darstellungen dominiert eine weibliche Gestalt von klassischer Schönheit mit melancholisch verschleiertem Blick den Bildraum. Weit entfernt von tragischer Sehnsucht oder pathetischem Liebesverlangen schmiegt sich Th., in ein alle Sinnlichkeit noch unterstreichendes antikisierendes Gewand gekleidet, in den Spalt in der Wand. Das Interieur (Spindel und Webstuhl) deutet darauf hin, daß in Waterhouses Gemälde Erzählwelt und erzählte Welt, die Figur der Minyastochter (s. o. A.) und die der Th., Erzähl- und Schicksalsfäden zeichenhaft ineinander übergehen. Die weit geöffnete Tür am oberen linken Bildrand, die den Blick ins taghelle Freie und auf eine nur schwach gezeichnete Figur freigibt, läßt den tragischen Ausgang der Geschichte nur noch erahnen.

Mit dem Verschwinden des zentralen Motivs (der Wand bei Robinson), einer der wichtigsten Figuren (P. bei Waterhouse) oder der myth. Namen und der damit einhergehenden Individualisierung der Liebenden (in den Komödien des 19. Jh.) deutet sich an, daß die Erzählstrukturen der ant. P.-Th.-Geschichten den Sinnbildungsmustern und Ästhetiken der Moderne untergeordnet werden: Robinson interessiert sich für den Augenblick, die Momenthaftigkeit einer ersten Annäherung zwischen den Geschlechtern, nicht für

die Geschichte der Beziehung. In Waterhouses Gemälde wird Th. zum Sinnbild der modernen *femme fatale*, des gleichermaßen anziehenden wie zerstörerischen Weibes. Und in den Welten von C. J. Mathews und H. James sind die Darstellungen zwischenmenschlicher Beziehungen eng verbunden mit der Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten bürgerlicher Existenz überhaupt.

→ *Hero und Leander*

Forschungsliteratur

- [1] O. BÄTSCHMANN, Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramos und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei, 1987 [2] R. HÜLS, Pyramos und Thisbe. Inszenierungen »verschleierten« Gefahr, 2005 [3] M. KERN, Art. Pyramos und Thisbe, in: LaG-MA, 2003, 545–548 [4] P. E. KNOX, Pyramos and Thisbe in Cyprus, in: HSCPh 92, 1989, 315–328 [5] L. LIEB, Art. Pyramos und Thisbe, in: EdM, 1977 ff., 87–92 [6] F. SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Pyramos und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik, 1972.

Marion Oswald (München)

Satyr s. Silen, Satyr

Silen, Satyr

(Σειληνός, Σιληνός/Seilēnós, Silēnós, dor. Σιλανός/Silanós, lat. Silanus, Silenus; Σάτυρος/Sátyros, lat. Satur, Satyrus)

A. Mythos

Si. bzw. Sa. sind derb-ausgelassene, lüsterne Naturdämonen, die oftmals den Nymphen nachstellen. Ihr Gesicht hat tierische Züge; Ohren, Schwanz und Hufe gleichen denen eines Pferdes (insofern sind sie den Kentaurern verwandt) oder Bockes (dies erst in hellenistischer Zeit, beeinflusst durch den Pan-Typus). Der Oberkörper ist menschlich, indes sehr behaart. Die Nase ist aufgeworfen, der Mund groß, das Glied in der Regel erigiert. Zwar galten die Si. als die älteren und weiseren Wesen, doch wurden sie bald mit den Sa. gleichgesetzt. Die sprachliche Ungeschiedenheit ist seit Ende des 5. Jh. v. Chr. nachzuweisen. So wird beispielsweise in Platons *Symposion* (215b; 216d; 221de) Sokrates mit den Si. und dem Sa. Marsyas verglichen (vgl. auch Marsyas bei Hdt. 7,26,3). Gebräuchlich wurden die Bezeichnungen Silenos für den alten und Satyros für den jungen Begleiter des Dionysos. Si. und Sa. gehören seinem festlichen Gefolge, dem Thiasos.

Nur von einzelnen Si. und Sa. sind myth. Szenen bekannt. So findet der Si. Erwähnung als Erzieher des Dionysos oder auch des Dionysossohnes Maron (Eur. Cycl. 141 f.) [17, 36–49]; [29, 618]. Si. soll der älteste König des legendären Landes Nysa gewesen sein (Diod. 3,72). Mehrfach bezeugt ist die Geschichte des Midas-Si. Mit Marsyas tritt ein weiterer einzelner Si. bzw. Sa. hervor; läßt sich übermütig mit Apollon auf einen musikalischen Wettstreit ein, den er verliert (Hdt. 8,26,3 u. v. a.). Daraufhin wird er bei lebendigem Leibe gehäutet. Aus seinem Blut oder auch den Tränen der Sa. und Nymphen, die die Marter mit ansehen, geht der Fluß Marsyas hervor (Ov. met. 6,391). Nach Ps.-Plut. de fluviis 10 entstehen aus dem Blut des Marsyas die Sa. [8, 1991 f.]. Auch der Wald- und Weidegott Pan ist von satyrischem/silenischem Aussehen. Er gehört ebenfalls zum Thiasos oder befindet sich unter den Nymphen, denen er gern nachstellt.

Die Römer identifizierten die Sa. mit den Faunen, die dem Faunus (Pan) folgen. Diese Waldwesen waren bekannt für ihren Tanz und ihre ausgelassene Lustbarkeit. In Aussehen und Wesen gleichen sie den Sa., werden jedoch als sanftmütiger und weniger bedrohlich für den Menschen angesehen.

B. Rezeption

In der Antike ist das archäologische Material weit aus umfangreicher als das literarische und bietet die besten Anhaltspunkte für eine Differenzierung zwischen Sa. und Si.; eine eindeutige Unterscheidung ist insgesamt jedoch kaum möglich. Hinzu kommt insbes. in jüngerer und jüngster Zeit eine Überschneidung mit dem Motivkomplex des Fauns.

B.1. Antike

B.1.1. Erste Erscheinungsformen in der Bildenden Kunst

Die archaische Zeit kennt allein den Si. als Halbpferd. Daß sich hierbei um Si. handelt, bezeugen schwarzfigurige Vasenbilder. Die Françoisvase des Klitias und Ergotimos (2. Viertel des 6. Jh., attisch-schwarzfigurig, Florenz, Museo Archeologico Etrusco) schmücken drei Halbpferde, beige beschrieben ist das Wort Σιληνοί (*Silēnoi*; Plural). Der pferdeartige Dämon auf dem zweiten Gefäß des Ergotimos heißt Σιληνός (*Silēnós*), ebenso der Si. auf einem Schalenfragment des Akropolismuseums in Athen [12, 20; 84]. Den älteren Typus mit Pferdehufen zeigen nordgriech. Münzen von Thasos und Lete des 6. und beginnenden 5. Jh.: Ein Si. trägt eine Nymphe und läuft mit ihr fort, er umwirbt sie, oder er steht ihr ruhig gegenüber [3, 936, Abb. 2]. Der Si. wird auch ohne Nymphe dargestellt, laufend oder in der Hocke [7, 2 f.]. Immer hat einen Bart und ist überhaupt stark behaart. Aufgrund seines hohen Alters ist für die malerische Darstellung in bes. Weise ein Tonsarkophag von Klazomenai bemerkenswert (vgl. Abb. 1), wo sich ein Si. mit leicht eingeknickten Beinen (wie schleichend) und erhobener linker Hand findet. Die Geste dürfte sich auf den Toten beziehen und ist als unheilabwehrende Handbewegung des abominari deutbar [7, 32]. Dieser Si. hat stark tierische Züge, die spätere Darstellungen abmildern [22, 446 f.].

Charakter und Aussehen des Si. sind in der Antike durchaus wechselhaft. Teils dominiert sein tierisches Wesen, dann wieder scheint v. a. menschliche Lust und Lustbarkeit oder auch subtilere Empfindungen zu verkörpern. Insgesamt stellen Zeugnisse Nordgriechenland, Chalkis und Kleinasien des 6. Jh. den Si. als selbständigen Dämon dar. Im Unterschied dazu zeigt ihn die attische Kunst – welche den Großteil der Si. bilder liefert – nur als Teil des dionysischen Thiasos.



Abb. 1: Silen auf dem Tonsarkophag ■■■ Klazomenai, vermutlich 6. Jh. v. Chr. London, British Museum.

Auf den attischen Vasen ist der Si. unbehaart, die wilden und tierischen Züge sind zurückgenommen. Unter dem Einfluß der attischen Kunst wird der Si. in der Folgezeit immer stärker ■■■ Dionysos angegliedert. Die griech. Vasenmaler nutzen die Si. zur überhöhten Darstellung menschlicher Ausgelassenheit [22. 451–454; 461], zeigen sie also oftmals musizierend und Dionysos umtanzend (z.B. Vase des Hieron, ca. 485 v. Chr., Berlin, Antikemuseen). Der strenge Stil präpariert die derben und unbändigen Züge bis hin zum Grotesken heraus. Die Schale des Brygos verleiht den Si. zuerst einen neuen Charakterzug: lüstern und furchtsam zugleich [13. Taf. 47,2]. Die Si. nehmen ein ■■■ minderwertigeren Charakter an, dies wohl unter Einfluß des Satyrspiels und der Komödie.

Die hellenistische und röm. Epoche zeigt wiederum eine gegenläufige Tendenz. Die Si. sind milder, vornehm und abgeklärt. Sie erscheinen nun als edle, reife Männer und können sogar einen melancholischen Ausdruck annehmen. Späterhin jedoch bricht sich in Verbindung mit der Akzentuierung der orgiastischen Elemente des Dionysoskultus das stürmische Temperament der Si. erneut Bahn. Eine wichtige Neuerung schon seit Mitte des 5. Jh. v. Chr. ist, daß sich Si. verschiedenen Alters finden. Ferner zeichnet sich die Hervorhebung eines einzelnen Si. ab. Neben der Vorstellung von Silenos als Erzieher entsteht das

Bild vom jungen Sa., den Praxiteles bes. schön gearbeitet hat. So differenzieren sich schließlich die beiden Typen: junger, leichtfüßiger Sa. und alter, weinschwerer Si. Doch sind sie nicht getrennt voneinander zu sehen; die Sa. sind die jugendlichen Ebenbilder der Si., sie gehören derselben Dämonenfamilie ■■■ [22. 466f.; 470f.; 484f.].

B.1.2. Ursprünge in der Literatur

Die Si. finden erstmals im Homerischen Hymnos auf Aphrodite Erwähnung, wenn diese nach ihrem Beilager mit Anchises davon spricht, der gezeugte Sohn solle bei den Nymphen aufwachsen, die mit den Si. die Freuden der Liebe genießen (Hom. h. 5,262f.). Si. und Nymphen stehen in einem engen, verwandtschaftlichen Verhältnis. So soll der Si. von Malea mit einer Quellnymphe vermählt gewesen sein (Paus. 3,25,2), und Alexander Aitolos bei Strab. 14,681 nennt Dolion, Sohn des Silenos und einer Nymphe. Die Sa. gelten ihrerseits von Anfang ■■■ als mit den Nymphen nah verwandt. Hesiod zufolge stammten die Bergnymphen, die Sa. sowie die Kureten von den fünf Töchtern des Hekateros (?) sowie einer Phoroneustochter ab (Strab. 10,47) [26. 654,3; [22. 504f.].

Verschiedene Quellen berichten von der Weisheit des Silenos und dem Versuch, ihn einzufangen. Aristoteles (bei Plut. Consolatio ad Apollonium 27 = Plut. mor. 115b–e) sieht hier einen kausalen Zusammenhang. Midas, dem es gelingt, den Si. zu fangen, weil er einen Brunnen mit Wein füllt, wird seiner Weisheit teilhaftig; der Si. erklärt das Unglück der menschlichen Existenz: »Am besten ist ■■■ für den Menschen, nicht geboren zu sein, einmal geboren aber, ■■■ bald wie möglich wieder zu sterben« (Aristot. fr. 65 Gigon = 44 Rose; Theop. FGh 115 F 75b; Cic. Tusc. 1,114f.; Ov. met. 11,85–145) [18. 552]. Es handelt sich um eine Lehre ■■■ der Vergänglichkeit des Lebens und dem nichtigen Wert der weltlichen Güter. Ähnliches findet sich bei Platons Vergleich zwischen Si. und Sokrates, der vordergründig auf die Geringschätzung von Reichtum, Ehren und Schönheit zielt (Plat. symp. 216e) [22. 505f.], weiterhin aber andeutet, daß Sokrates ebenso unfaßbar ist wie der Si. bzw. die Wahrheit selbst. Si. und Sa. zeichnen sich insgesamt durch einen ambivalenten Charakter aus; Silenos' Weisheit kontrastiert mit der komischen Seite der Dämonen. Diese kommt im Satyrspiel zum Tragen, das den Sa. seinen Namen verdankt; vollständig erhalten von dieser dramatischen Gattung ist jedoch nur Euripides' *Kyklops* (vgl. [9]. [16]).

B.2. Mittelalter: Seltene Wesen

Im christl. MA erscheinen Sa. und Si. selten. In den vergleichsweise spärlichen Zeugnissen ist von bocksgestaltigen Wesen die Rede; gelegentlich werden solche als Sa. benannt. Auch scheint eine klare Abgrenzung von den Faunen schwierig. Typisch für das MA sind v. a. zweierlei Formen der Sa. darstellung: Sie werden (1) unter die fabulösen Wesen gereiht. Das MA verbannt also gewissermaßen die Sa. aus der göttlichen Sphäre in den Bereich des Säkularen [20. 29–31]. In der ma. Weltordnung waren Kreaturen von deformierter Gestalt ■■■ den »Rändern« der Erde beheimatet. H. Schedels Weltchronik (1493; dt. Fassung von G. Alt) versammelt diese, darunter den Sa. und Si. ähnliche Wesen: »Item in dem land ethiopia [...] etlich haben hoerner, lang nasen und gayßfueß« (Bl. XIIv). Auch dem *Bestiary* oder *Book of Beasts* zufolge lebt der Sa. in Äthiopien; ■■■ gibt eine kurze Definition des Sa. mit Illustration desselben (Bodleian, Ashmole, 1511 fol. 19r). Im Reinfried von Braunschweig (nach 1291) nehmen die Sa. neben anderen Wunderwesen an der Schlacht der Könige ■■■ Ascalon und Assyrien teil (19692f.). Parallel dazu kann (2) der Sa. mit dem Wilden Mann in eins fallen und wie dieser die Wildnis personifizieren (vgl. z.B. Hier. commentarii in Isaiam, Migne, PL I,24,159B). Wie der Sa. ist der Wilde Mann stark behaart, den Tieren ähnlich, doch sein Körper gänzlich von menschlicher Gestalt [20. 32]. Er teilt mit dem Sa. die Neigung ■■■ sexuellen Aggression sowie die Lust, »panischen« Schrecken zu verbreiten. Außerdem ist er wie Pan Wächter der Hirten und wie dem Si. wird ihm eine bes. Kenntnis der Natur zugeschrieben. Gelingt es, den Wilden Mann trunken zu machen, kann man seinen besonderen Wissens teilhaftig werden. In literarischen Zeugnissen erscheint der Wilde Mann erstmals im 12. Jh. als Kontrastfigur zur höfischen Kultur [4. 25; 85–120]. Schon in der germanischen Mythol. ähnelt sein Verhalten stark dem der ant. Sa. Grund hierfür könnte die späte Verschränkung von röm. und teutonischer Mythol. sein [20. 32f.].

Auch die darstellende Kunst des MAs fügt die Sa. bzw. Si. in den Katalog der fabulösen Wesen ein [11. Abb. 338–341]. Menschen mit Ziegenbeinen finden sich neben solchen mit nur einem Bein oder Elefantenoehren. Eine Elfenbeinskulptur aus dem 9. Jh. zeigt Adam und Eva im Paradies in der Gesellschaft phantastischer Wesen, darunter der Sa./Si. [14. 58; [20. 30]; [21. 170]. Oftmals kombiniert die Figur Kriegerisches und sexuelle Begierde: Eine Darstellung an einem Kapitell der Kathedrale von Chartres illustriert einen triebhaften Charakter: Eine bewaffnete Mischkreatur mit Pferdeschweif und einzelner Horn zieht eine Frau ■■■ ihren Haaren zu sich hin [11. Abb. 404];

vgl. dazu [20. 30f.]. Die grinsende Gestalt erinnert ■■■ Ikonographien des Teufels, der seit dem MA oftmals satyrartig dargestellt wird. Grund hierfür ist die ihm zugeschriebene Lüsternheit [19. 49f.]; [6. 295–300]. Die ma. Sa./Faunfiguren greifen zeitgenössische Ikonographien der Laster auf (vgl. die bildhauerischen Ausarbeitungen von Perrecy-les-Forges). So verkörpern burgundische Sa. die Lust. Sie tragen zugleich Attribute des heiligen Kriegers. Diese Ambiguität kann man als Verbildlichung menschlicher Dualität verstehen [10. 217–219]; [15. 66]. Im Vergleich mit Antike und Früher Nz. sind Sa. und Si. jedoch insgesamt für die Kunst des nordeurop. MAs von deutlich geringerem Interesse. Erst mit den Arbeiten A. Dürers im Ausgang des 15. Jh. erleben sie eine Renaissance und lösen ihrerseits den Wilden Mann in seiner Funktion der Repräsentation der Natur ab.

B.3. Neuzeit: Sexualität und Gewalt

Die Literatur der Nz. verbindet die Gestalt der Sa. und Si. mit den Faunen im Gefolge des Faunus bzw. des Pan und der Nymphen. In der pastoralen Dichtung steht der Sa. in Kontrast zum höfischen Liebesideal [27. 182–198]. Er bildet in der Bukolik einen Gegenpart ■■■ Protagonisten. Die Attacke eines Fauns als Element eines idealtypischen Ablaufs bewirkt die Hinwendung der Nymphe ■■■ zuvor zurückgewiesenen Hirten [30. 36]. Der zudringliche Sa. ist Bestandteil des Motivrepertoires der ital. volkssprachlichen Schäferdichtung: A. Beccari wird als Begründer der modernen Sa.tradition angesehen (*Il sacrificio*, 1555). Gewalttätige Sa. finden sich auch in der dt. Renaissance-literatur, speziell in der neulat. Hirten- und Schäferdichtung. Hierfür typisch ist etwa die Episode der Liebeslegie 1,3,53–65 in S. Lemnius' *Amorum libri IV* (1542) [2. 266, Anm. 15. 17]. Die zudringlichen Sa.-Figuren sind ant. (Theokrit) wie nzl. (Beccari) Vorbildern entlehnt, ■■■ auch der Sa. in T. Tassos *Aminta* (1573): Im Sinne der Tradition ist er Kontrahent des scheuen Schäfers, doch dient diese Konstellation hier parodistischen Zwecken [2. 267]; [24].

Das komische Potential des Sa. verführte dazu, ihn mit dem Ursprung der Satire in Verbindung zu bringen. In falscher Etymologie leiteten die Elisabethaner den Terminus »Satire« ■■■ »Satyr« ab, so daß der Satiriker zur wütenden hybriden Gestalt wird, welche die menschliche Verworfenheit anprangert, wie ■■■ in den Werken Th. Nashes geschieht; bes. erfolgreich wurde sein Pamphlet *Pierce Penniless, His Supplication to the Diuell* (1592), das er selbst bezeichnenderweise ein *paper-monster* nannte. Die überbordende Struktur des Werks zeigt die tatsächliche Bedeutung des Begriffs Satire an, i.e. »satura als die übervoll mit verschiedensten Früchten gefüllte Schale« [25. 123]. Jedoch scheint ange-

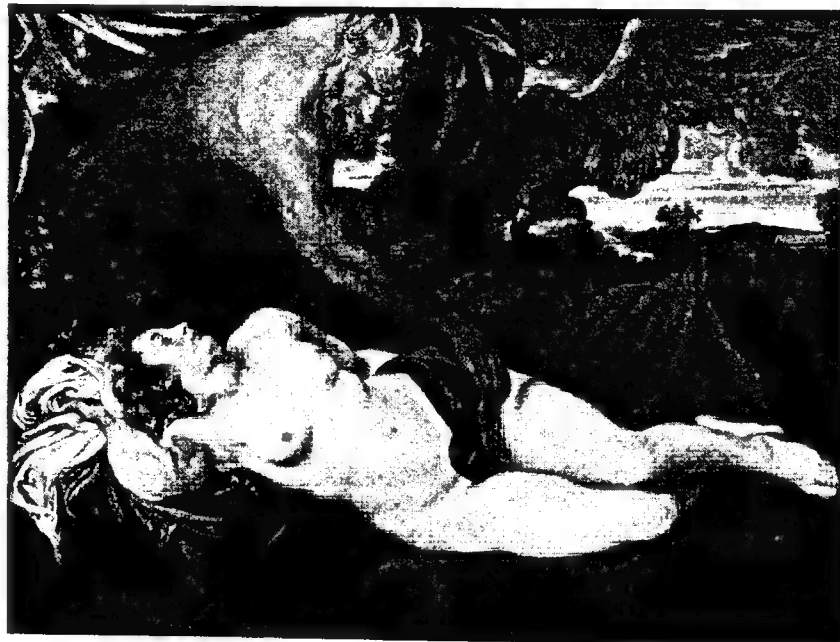


Abb. 2: Anthonis van Dyck, Jupiter als Satyr bei Antiope, auf Leinwand, um 1620. Köln, Walraff-Richartz-Museum.

sichts der hybriden Textgestalt, des stürmischen Erzählgestus und der konsequenten Unterminierung der Ernsthaftigkeit gesellschaftlicher Werte und Normen die Verknüpfung von Sa. und Satire (über die Ähnlichkeit der Vokabeln hinaus) durchaus verständlich. Sie war im 17. Jh. weit verbreitet und findet ebenso in der dt. Literatur Niederschlag. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist das Titelkupfer zu H.J.C. Grimmelshausens *Simplicissimus* (1669).

Am Ausgang des 15. und zu Beginn des 16. Jh. entdecken die Bildenden Künste die darstellerischen Möglichkeiten neu, welche Sa. und Si. bieten. Der Sa. kann wie im MA mit den Charakteristika des Wilden Mannes in Erscheinung treten [20.83]. Dieser entwickelte sich im 15. Jh. in einem sozialisierten Wesen mit einem idealen Verhältnis zur nährenden Natur (vgl. H. Sachs, *Klag der wilden Holtzleüt über die vngetreuen Welt*, 1530, und die Illustration H. Schäuflerleins, 1545; J. Bourdichons *Vier Zustände der Gesellschaft*, ca. 1500). Sa. bilder des 16. Jh. greifen diese Szenerie auf (z.B. J. de' Barbari, *Satyr-Familie*, 1503–1504, Kupferstich). Bes. einflussreich wird der Sa. A. Dürers (Kupferstich, 1505), der die klassische Form beibehält, ihn allerdings zugleich mit dem spätm. Wesen des Wilden Mannes versieht [20.37f., 43.55f.].

Ungeachtet dieser Entwicklung nutzen Künstler die »ant. Persönlichkeit« des Sa. zur Darstellung des Sinnlichen, Lüsternden und der Untugend. Neben dem Triumphzug des Si. oder seiner Trunkenheit (vgl. z.B. P.P. Rubens, *Der trunksene Silen*, 1616/17, München, Alte Pinakothek) begegnet immer wieder

das Motiv des Sa., der eine entblößte Schlafende beobachtet. Die Deutungen hierzu differieren: Die Bilder könnten F. Colonnas Buch *Hypnerotomachia Poliphili* (Erstdruck anon. 1499) mit der darin geschilderten männlichen Lust und weiblichen Fruchtbarkeit aufgreifen. Denkbar wäre auch, daß das Motiv der in den Blick genommenen Nymphe die Bedrohung der Keuschheit durch die Wollust darstellt [29.620]. Als Inbegriff leiblicher Sinnlichkeit gilt A. van Dycks malerische Umsetzung der Annäherung des Jupiter (JZeus) an Antiope (vgl. Abb. 2). In Gestalt eines Sa. beugt sich der Göttervater über die ahnungslose Tochter des Königs von Theben. Seine Hand ausgestreckt, sinnt er darauf, ihr das rote Tuch abzustreifen, das ihre Scham bedeckt. Der Betrachter weiß, daß Zeus Antiope verführen wird.

Diese beispielhaft angeführten Bilder inszenieren die Aggressivität männlichen Begehrens als natürliche Gegebenheit. Moderne Interpretationen problematisieren dies, da die Bilder die ihnen innewohnende sexuelle Gewalt vergessen lassen. Durch den eher allegorischen Charakter der Frau – ihr Körper ist ein bestimmter Signifikant, Träger chiffrierten Sinns (Bsp. »Keuschheit«) innerhalb eines traditionellen, bis auf die Antike zurückgehenden Bedeutungsgefüges – wird die Problematik, daß sich um Vergewaltigungsszenen oder zumindest um deren Andeutung handelt, überblendet [1]; [5.182–195; 186].

B.4. Moderne: Sinnliche Verklärung und Entzauberung

B.4.1. Literatur und Bildende Kunst

Mit ihrem generellen Interesse an myth. Gestalten und fabulösen Zwischenwesen ist zu Beginn der Moderne die Romantik, die die Figur des Sa. und Fauns literarisch für sich erschließt. J. Keats etwa eröffnet mit einer Erinnerung an Sa. und Nymphen sein Gedicht *Lamia* (1819), um mit ihnen eine Atmosphäre des Übernatürlichen zu evozieren. Sie stehen für die Lebendigkeit der Natur, für eine verlorene Zeit der Ausgelassenheit: »In alter Zeit, bevor die Feenbrut/Nymphen und Satyrn aus den reichen Wäldern vertrieb...«. Gegen Ende des 19. Jh. entstehen im frz. Symbolismus und seinem Umfeld verschiedene Faun-Gedichte, die abermals mit der Figur eine neue Sinnlichkeit zum Ausdruck bringen und dabei die Modalitäten der Kunst ausloten. S. Mallarmé nähert sich in *L'après-midi d'un faune* (Paris 1876, mit einer Illustration von E. Manet) der frühen Dichtung, deren Ursprung er in der Bukolik sucht, mit Mitteln der eigenen, gegenwärtigen Sprache. Im Text bekundet sich Mallarmés poetisches Programm einer Dichtung, die ihren Grundlagen nachspürt. Den Versuch, die Grenzen der (konventionellen) Sprache zu überschreiten, spiegelt der Faun als Figur des Übergangs. Als solche fungiert er auf verschiedenen Ebenen: Nicht nur ist er selbst Übergangswesen »zwischen Natur und Welt des Menschen« [28.429] sowie Mittel, die myth. Welt in die Dichtungsgegenwart holen. In seinem schlaftrunkenen Erinnerungsbericht von der Verfolgung der Nymphen verschränken sich zudem Imagination und Wirklichkeit; Traum und Erlebtes sind nicht voneinander trennen. Das Gedicht »realisiert« mit dem Faun und seinem Traumbericht den Moment, in dem das Imaginäre Gestalt annimmt und in dem er zugleich »seine primäre Gestalt überschreitet« [28.429]. Der Faun verkörpert geradezu den Kern des Gedichts, das als eine Metamorphose von der Unzulänglichkeit der Lebenswelt ihrer imaginären Überschreitung bzw. den imaginären Möglichkeiten von Kunst zu begreifen ist [28.431]. Mallarmés *L'après-midi d'un faune* inspirierte eine Reihe von Künstlern, darunter A. Beardsley (1898; s. u.), P. Gauguin (1903) und H. Matisse (1931).

In der klassischen Moderne wie auch der Spät- und Postmoderne scheint der Sa./Faunkomplex einen erneuten Aufschwung zu nehmen. Die Dichter entdecken neben der Möglichkeit, hier eine dunkle Erotik auf den Punkt zu bringen, sein Potential, eine (post-)moderne Weltsicht zu artikulieren. Der lyrische Schwerpunkt bildet sich hierbei weiter aus (vgl. für den anglophonen Raum z.B. E. Pounds *The Faun*, 1914, und E. Sitwells *The Satyr in the Periwig*, 1917).

Doch auch andere literarische Formen entdecken die Figur für sich; etwa die Kinder- und Jugendliteratur, gerade dort, wo sie die Bereiche von Fantasy und Science Fiction grenzt. Das populärste Beispiel ist wohl C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia* (1950–1956). Im Reigen von Lewis' Figuren erscheint der Faun Tumnus, der die Initiation der kindlichen Lucy Pevensie in/nach Narnia begleitet. Ein Echo dieser Konstellation klingt in S. Bauers Roman *Satyrday*, eine Fable (1980) an, in dem sich ein Sa. und ein von ihm aufgezogener Junge auf den Weg machen, den Mond von dunklen Mächten zu befreien.

Das postmoderne Gedicht *The Lonely and Isolate Satyrs* (1956) von C. Olson führt die Sa. in die Gegenwart der US-amerikanischen Zivilisation; sie erscheinen hier im Bild einer Motorradgang aus kleinbürgerlicher Sicht als überlebensgroß, als Götter und Idole der neuen Zeit. Nicht unähnlich verfährt S. Plaths *Faun*-Gedicht (1960) mit dem Debunking alter ikonographischer Konzeptionen, indem sie offen läßt, ob hier Splitter myth. Reste gesammelt werden oder einfach – mit misanthropischen Untertönen – der Heimweg eines Betrunknen geschildert wird.

In der dt. sprachigen Literatur ruft G. Benn den Si. in *Karyatide* (1916) auf. Die sprachlichen Antikenbilder weisen auf das Rauschhafte, und der Si. ist Chiffre des für den Dichter wichtigen Denkbereichs des Dionysischen. In A. Schmidts Kurzroman *Aus dem Leben eines Fauns* (1952) hingegen ist die vermeintliche Titelfigur nicht mehr konkreter Teil des Plots, sondern fungiert als Metapher einer inneren Emigration im Naziregime, mit der kritisch das Werwölfische und Janusköpfige eines solchen Existenzentwurfes beleuchtet wird. Schon der Titel weist auf die Bildlichkeit voraus, mit der die Protagonisten beschrieben werden, d. h. als (wer-)wölfisch (Faunus ist in der Antike mit wölfischen Attributen versehen).

Die Bildende Kunst der Moderne gestaltet ihrerseits den sinnlichen, sexuellen Charakter von Sa. und Si. aus. Häufiger findet sich das Motiv des trunkenen Si. oder der Si./Sa. in bacchantischer Umgebung umhertollend (vgl. u. a. H. Daumier, *Trunkenheit des Silenus*, 1848–1879, Calais, Musée des Beaux-Arts; L. Corinth, *Bacchus*, 1919, Dresden, Kupferstichkabinett). Eine Differenzierung von Sa. und Faun ist kaum möglich, beide fungieren als Personifikation der männlichen Lust. In der ersten Hälfte des 19. Jh. setzt Th. Géricault mehrfach das Motiv des Sa. um, der eine Nymphe mit ungezügelter Lust überwältigt: Zeichnungen (z.B. *Satyr et Nymphe*, 1817, New York, Wildenstein & Co.) und Skulpturen (*Satyr et Nymphe*, 1816–1817, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery) inszenieren die Vergewaltigung bzw. die sexuelle Bedrängung durch einen Sa. In W. Etyss *Sleeping Nymph and Satyrs* (1828, London, Royal Academy of Arts) ha-

ben sich zwei Sa. einer schlafenden Nymphe genähert, deren Nacktheit sich ganz dem Blick des Betrachters offenbart. Die Geste des vorderen Sa., der ein die Schlafende bedeckendes Tuch anhebt, unterstreicht die vollkommene Entblößung der Frau. In A. Böcklins *Waldrand mit Faun und Nymphe* (1856, Göteborg, Konstmuseum) bedrängt eine nackte männliche Gestalt eine weibliche. Das weiße Tuch zwischen den Protagonisten bedeckt die Nymphe kaum noch, zu Boden fallend illustriert es ihren lediglich hauchdünnen Schutz und symbolisiert so ihre Fragilität angesichts der sexuellen Überwältigung. Der Sa. Böcklins gilt als Personifikation der Natur und der männlichen Sexualität; aus heutiger Perspektive ist jedoch auch hier die nicht unproblematische Inszenierung eines aggressiven männlichen Begehrens zu erkennen.

In solcher Weise setzt die moderne Kunst den Sa. (wie auch Pan) noch im späten 19. und im 20. Jh. ins Bild. A. Rodin nutzte seinerseits das Motiv der zudringlichen Bocksgestalt für die Modellierung einer sexuell bes. stark aufgeladenen Szene (*Faune et Nymphe*; Marmor 1885/86, Essen, Museum Folkwang, und Bronze ca. 1886, San Francisco, Fine Arts Museums): Eine Nymphe sitzt auf dem Schoß eines lüsternen Fauns. Ihm das Gesicht halb zugewandt scheint sie sexuell erregt und doch Widerstand zu leisten. Man kann Rodins Arbeiten durchaus als Beispiel für eine traditionelle und zu diesem Zeitpunkt immer noch herrschende verquere Vorstellung von der weiblichen Lust lesen, die in der Kunst wie auch in anderen kulturellen Kontexten als eine erzwingende gedacht wird.

Demgegenüber setzt A. Beardsley das erotische Potential des Sa./Fauns zurückhaltender ein, als Chiffren einer latenten, z. T. sinistren Erotik (vgl. Abb. 3). Die scheinbar von graphischer Strenge gekennzeich-



Abb. 3: Aubrey Beardsley, Der Satyr und die Dame, Druckgraphik, 1895.

neten Bilder Beardsleys lassen explizite Sexualität bewußt aus, darin aber liegt ihre besondere Perfidität. Diese wird von der Farbgrammatik des Schwarzweiß unterstrützt, die Einfachheit suggeriert, zugleich jedoch ein dunkles Begehren artikuliert. Das erkennbare künstlerische Vergnügen, das aus dieser Doppelbödigkeit spricht, kennzeichnet Beardsley nicht als Vertreter der europ. Décadenceästhetik, sondern nachgerade als typisch für diese im anglophonen Raum. Auch P. Picasso nutzte den erotischen Charakter des Sa./Faun für seine Kunst. Mit ihm visualisiert er Sexualität oder Liebesverhältnisse, die oftmals in biographischem Zusammenhang stehen (vgl. *Faune déviant* *dormeuse*, 1936).

B.4.2. Musik und Tanz

Musik und Tanz der Moderne verwenden das Sa./Faunthema, um ihrerseits eine Atmosphäre des Sinnlichen und Erotischen zu kreieren sowie die Schranken konventioneller Darstellungsformen zu überwinden. Am nachhaltigsten gelang dies C. Debussy, den Mallarmés Gedicht (s. o. B.4.1.) zu seinem *Prélude à L'après-midi d'un faune* (1892–1894) inspirierte. Versuchte Mallarmé die Grenzen der Sprache zu überschreiten, verfolgte Debussy ein ähnliches Projekt im Bereich der Musik. Er durchbricht traditionelle Kompositionsmechanismen, um desto eindrücklicher eine Gefühlsstimmung einzufangen. Die Welt des Fauns ist Sphäre des Imaginären, in der Illusion und Wirklichkeit ineinander strömen. In ihr aber zeichnet sich die Wahrheit der Dinge ab; die Musik stellt die größtmögliche Annäherung an die Natur und ihr Sein dar [23]. V. Nischinski choreographierte Debussys Werk und tanzte selbst den Faun für S. Diaghilevs Russ. Ballett (Bühnenbild und Kostüme von L. Bakst). Nischinski ließ seinerseits Prinzipien und Techniken des klassischen Balletts außer Acht. Er wollte die Haltungen der Figuren, wie sie altgriech. Vasen und Reliefs zeigen, wiedergeben. Seither wurde der *Nachmittag eines Fauns* immer wieder auf die Bühne gebracht (vgl. z. B. Goleizovsky, 1919, Moskau; S. Lifar, Solotanz, 1935, New York), dabei die Szenerie in ein wirklichkeitsnahes, nüchterneres Milieu versetzt (J. Robbins, 1953, New York City Ballet; T. Schilling, 1967, Komische Oper Berlin).

Musiker des Rock und Pop greifen ebenfalls auf die Bedeutungsmächtigkeit von Sa. und Faun zurück, um in Texten sinnliche Momente, aber auch den Überdruß am Leben sowie eine vergangene Idealität zu artikulieren. Ein Verdruß an der Entzauberung der Welt klingt an. Bei J. Morrison ist der Sa. Ausdruck musikalischer Inspiration und der sinnlichen Freiheit, wie sein Gedicht *The Anatomy of Rock* (posthum) verdeutlicht: »Ich begegnete dem Geist der Musik/[...]/

Rennend, sah ich einen Satan/oder Satyr, sich bewegen/neben mir, ein fleischlicher Schatten/meiner geheimen Gedanken. Rennend./Wissend.« Morrissons *Lament* inszeniert das lyrische Ich im Rahmen eines dionysischen Ambientes und ruft den »ancient wise satyr« im Bild eines Gitarristen an. Angesichts der Stilismen des späten Morrison ist hierbei an einen Bluesmusiker zu denken und daher das Gedicht als ein Abgesang zu verstehen: Hier wird der Authentizitätsverlust der Rockmusik beklagt und die Sehnsucht nach einer Neuetablierung solcher Echtheit formuliert (The Doors, *An American Prayer*, 1978). In der Beschreibung seines *Leben[s] mit den Doors* (1998) weist R. Manzarek auf die Bedeutung des Sa. für Morrison hin, der diesen während eines Acidtrips imaginiert habe. Morrison selbst wird in der Beschreibung Manzareks zum Sa., geifernd bereit, sein Publikum zu rocken. Ein solches Bild des Sa. forcierte die Black Metal Band Satyricon mit ihrem Sänger Satyr, die sich Ende der 1990er Jahre formierte; der Name unterstreicht den Willen zum Dämonischen, mit dem die harten Rocker liebäugeln.

Eine weitaus idyllischere Szenerie kreiert V. Morrison in *The Piper at the Gates of Dawn* (*The Healing Game*, 1997), wo der »cloven hoofed piper« auf heiligem Boden den anbrechenden Tag flötend ankündigt. In den Lyrics verdichtet sich die Vorstellung der Friedlichkeit, Harmonie und Zauber der Natur im Bild des musizierenden »großen Pan«.

Im Film stehen Sa. und Faune oftmals metaphorisch für eine bestimmte Tragik und das unsouveräne Agieren männlicher Protagonisten in Liebesverhältnissen. Der Sa./Faun wird zur Metapher einer entzauberten Lebenswelt. Am Beginn des 20. Jh. entstehen verschiedene Filme, die schon im Titel ihre (zumindest vordergründig) nüchterne Perspektive andeuten, wie das Drama *Bought and Paid for* (H. Knoles, USA 1916), das in Großbritannien unter dem Titel *The Faun* firmiert (Neuverfilmung: W. C. DeMille, USA 1922). In *Marriage Maker* (DeMille, USA 1923) agiert ein Faun mit Namen Sylvani (C. de Roche) als Liebes- und Heiratsvermittler. Er greift helfend in problematische Liebesbeziehungen ein. Seine Mission ist erfolgreich; ihm aber ist das Leben unter den Menschen nicht erträglich, und er kehrt in die Natur zurück. In *Faunovo velmi pozdani odpoledne* (*Fauns allzu später Nachmittag*, V. Chytilová, CSSR 1983) ist der Faun nur mehr Metapher für die unglücklichen Liebesabenteuer eines alternden Frauenhelden, die tragikomisch bis grotesk anmuten.

In G. del Toros *El Laberinto del Fauno/Pan's Labyrinth* (Mexiko/Spanien/USA 2006) reist die zwölfjährige Ofelia (I. Baquero) mit ihrer hochschwangeren Mutter (A. Gil) zu deren neuem Ehemann (S. López) nach Nordspanien. Dieser, Offizier des faschistischen

Francoregimes, geht mit äußerster Brutalität gegen die Partisanen vor. Ofelia entdeckt in der Nähe ihres neuen Zuhauses ein altes Labyrinth, das ein Faun/Sa. (D. Jones) bewohnt. Er erklärt, sie sei eine verlorene Prinzessin, die einst ihre Eltern und ihr unterirdisches magisches Reich verließ, das damit dem Verfall preisgegeben war. Der Faun/Sa. weist Ofelia den Weg zu einer alternativen, unheimlichen und grauenerregenden Welt, die dennoch gegenüber der von Mord und Schuld geprägten Realität der Erwachsenen verlockend erscheint. Das Mädchen muß mehrere Prüfungen bestehen, bis sie schließlich sein Leben für das seines geborenen Halbbruders hingibt, sich so für die Unschuld opfert und die eigene unter Beweis stellt. Ofelia erweckt damit (in ihrer Vorstellung) das alte, unterirdische (die Natur symbolisierende) Reich zu neuem Leben, dessen Spitze nun das Königspaar mit seiner Tochter thront. So erscheint Ofelia am Ende in der Rolle des Christuskindes. Insgesamt verbindet der Film Naturmystisches mit christl. Erlösungsvorstellungen. Wie oft in der Kunstgeschichte markiert das satyrhafte Wesen einen Übergang, hier jenen zwischen dem Reich der Phantasie und der Realität. Neu ist, daß dieser Übergang metaphorisch



Abb. 4: Poster zum Film *Pan's Labyrinth* (*El Laberinto del Fauno*) des mexikanischen Regisseurs Guillermo del Toro, 2006.

genutzt wird, um die Phase kurz vor Beginn der Pubertät darzustellen. Der Faun/Sa. und das Labyrinth stehen für ein geheimes, finsternes Wissen, letztlich für den Ort des ›Un-heimlichen‹, der hier nichts Geringeres ist als der mit der Kindheit verlorene mütterliche Schutzraum, den Ofelia für sich zu erhalten sucht. Ein Poster zum Film (vgl. Abb. 4) zeigt die junge Protagonistin vor dem Baum, der die Figur des Faun/Sa. ebenso wie den Mutterschoß andeutet und veranschaulicht so eindringlich die Ambivalenz des Sa.

Somit stehen Sa. und Faun noch im 20. und am Beginn des 21. Jh. für die Sexualität und eine damit verbundene Aggressivität, wobei zudem deutlich ein unheimlicher, bedrohlicher und bedrückender Charakter des Triebhaften artikuliert wird. Die Inszenierungen sexueller Aggression stellen nicht zuletzt die ambivalente Reaktion der begehrten Frau aus, die dem männlichen Trieb unweigerlich ausgeliefert ist. Weiterhin wird anhand der ursprünglich myth. Gestalt die männliche Sexualität sowie ein potentiell Scheitern des Mannes in diesem Zusammenhang problematisiert, dramatisiert oder gar karikiert. Schließlich dient der Sa. (sowie die ihm verwandten Wesen) der Kunst immer wieder als eine Figur des Übergangs, mit der sie Grenzbereiche markieren und ihre eigenen Möglichkeiten und Modalitäten zu formulieren, ja zu überschreiten vermag.

→ *Dionysos; Marsyas; Midas; Nymphen; Pan*

Forschungsliteratur

- [1] S. ARBURY, Art. Abduction/Rape, in: ECI 1, 1998, 7–16 [2] A. AURNHAMMER, Torquato Tasso im deutschen Barock, 1994 [3] A. BAUMEISTER (Hrsg.), Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und der Römer in Religion, Kunst und Sitte, Bd. 3, 1888 [4] R. BERNHEIMER, Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology, 1952 [5] G. BREITLING, Nymphen und Satyr. Kunst – Porno-

graphie – Vergewaltigung, in: G. Breitling, Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste. Aufsätze, 1990, 182–195 [6] B. BRENK, Art. Teufel, in: LCI 4, 1972, 295–300 [7] H. BULLE, Die Silene in der archaischen Kunst der Griechen, 1893 [8] Burckhardt, Art. Marsyas, in: RE 14.2, 1930, 1986–1995 [9] G. CONRAD, Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels, 1997 [10] M.T. DARLING, A Sculptural Fragment from Cluny III and the Three-Headed Bird Iconography, in: L.A.J.R. Houwen (Hrsg.), Animals and the Symbolic in Medieval Art and Literature, 1997, 209–223 [11] V.-H. DEBIDOUR, Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France, 1961 [12] C. FRÄNKEL, Satyr- und Bacchennamen auf Vasenbildern, 1912 [13] A. FURTWÄNGLER/K. REICHHOLD (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei, Bd. 1, 1904 [14] A. GOLDSCHMIDT, Die Elfenbeinskulpturen der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Bd. 1–2, 1914/18 [15] D. GRIVOT/G. ZARNECKI, Gislebertus, Sculptor of Autun, 1961 [16] P. GUGGISBERG, Das Satyrspiel, 1947 [17] A. HARTMANN, Art. Silenos und Satyros, in: RE III A 1, 1927, 35–53 [18] T. HEINZE/B. BÄBLER, Art. Silen, in: DNP 11, 2001, 552–553 [19] O. HOLL, Art. Satyr, in: LCI 4, 1972, 49–50 [20] L.F. KAUFMANN, The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art, 1979 [21] F. KLINGENDER, Animals in Art and Thought at the End of the Middle Ages, 1971 [22] E. KUHNERT, Art. Satyros und Silenos, in: ALM 3, 1909, 444–531 [23] F. MEHRING, Le Jeu: Das Spiel in Mallarmés Dichtungstheorie und Debussys ›Prélude à L'après-midi d'un faune‹, in: www.debussy.de, 2001 [24] G. NICCOLI, Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance, 1989 [25] M. PFISTER, Die Frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton, in: H. U. Seeber/S. Kohl (Hrsg.), Englische Literaturgeschichte, 2004, 46–154 [26] L. PRELLER/C. ROBERT (Hrsg.), Griechische Mythologie, Bd. 1: Theogonie und Götter, 1894 [27] K. SCHOELL, Liebe, List und Gewalt in der pastoralen Dichtung. Drama und Gesellschaft bei Tasso und Guarini, in: RZLG 4, 1980, 182–198 [28] K. STIERLE, Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff, 1996 [29] W. UITTERHOEVE/E.M. MOORMANN, Art. Satyrn und Silenen, in: LaG, 1995, 618–621 [30] K. VOSSLER, Tassos Aminta und die Hirten-dichtung, in: StVLw 6, 1906, 26–40.

Christiane Ackermann (Tübingen)

Sirenen

(Σειρήνες/Seirénes, lat. Sirenes)

A. Mythos

Die S. gelten als weibliche Mischwesen, die auf Inseln, an Meeresufern und auf Klippen hausen und die vorbeifahrenden Seefahrer mit ihrem Gesang bezaubern und zugrunde richten. Es existieren zwei Namensreihen: Thelxiepeia, Aglaope, Peisinoe, die auf die Nomenklatur Hesiods zurückgehen, sowie Parthenope, Leukosia, Ligeia, die sich auf unteritalische Orte beziehen und bis auf Timaios zurückzuverfolgen sind [22.291]. Ihre Genealogie wird väterlicherseits meistens auf den Flußgott Archeloo gegründet; jüngere Genealogien geben ihnen 7Musen zu Müttern. Die S. sterben durch Selbstmord infolge von Niederlagen: im Gesangswettstreit mit den Musen bzw. mit 7Orpheus (Apoll. Rhod. 4,891–921) oder weil sie von 7Odysseus überlistet wurden.

B. Rezeption

B.1. Antike

Die bekannteste und literarisch älteste Episode bietet Homers *Odyssee* (Hom. Od. 12,39–54; 12,166–200): Der Held läßt sich auf Anraten der Zauberin 7Kirke in den Mastbaum seines Schiffes fesseln, um dem verführerischen Gesang der S. nicht zu erliegen und ihm dennoch lauschen zu können. Währenddessen bleiben seine Männer, deren Ohren zuvor mit Wachs verstopft hat, vor der musikalischen Bedrohung bewahrt. So kann 7Odysseus nicht nur den tödlichen Gesang unbeschadet genießen, sondern auch die Passage meistern. Charakterisiert sind die homerischen S. durch drei Eigenschaften: (1) Allwissenheit; (2) Macht über Wetter und Meer; (3) verführerischen Gesang, mit dem sie die Passanten ins Verderben locken.

Wegen ihrer Sangeskunst werden sie auch den 7Musen assoziiert (Alkm. 10 D). Eine weitere S. episode überliefert Ovid (Ov. met. 5,552–563), der sie zu Gespielinnen von Proserpina (7Persephone) erklärt, als diese von Pluto entführt wurde. Mit göttlicher Hilfe werden sie in Vögel und damit in die Lage versetzt, die Entführte überall suchen zu können. Nach Hyginus (Hyg. fab. 141) werden sie allerdings zur Strafe dafür, daß sie Proserpina nicht beschützt haben, von deren Mutter Ceres (7Demeter) in Vögel verwandelt, die auf ihrem Felsen ›inter Siciliam et Italiam‹ (=zwischen Sizilien und Italien) lange ihr Unwesen treiben, wie ihnen gelingt, die Vorbeireisenden zu

betören – also zu töten. Vom listenreichen Odysseus übertölpelt, stürzen sie sich in den Tod. Pausanias (Paus. 9,34,3) berichtet zum Ort Koroneia, daß die S., von 7Hera angestiftet, die Musen zum Wettstreit herausgefordert hätten, und, nachdem sie unterlegen waren, ihrer Federn beraubt wurden, aus denen sich die Siegerinnen Kränze machten.

Bildliche Darstellungen der S. reichen fast in die homerische Zeit zurück und erstrecken sich von Etrurien im Westen bis in den ostgriech. Raum. Sie erscheinen zunächst als Gestalten eigener Prägung – als Vögel mit menschlichen Köpfen – unabhängig von den bekannten Texten. Im 6. Jh. nimmt der Oberkörper Frauengestalt (mit Armen) an, verschiedene Musikinstrumente (Aulos, Kithara oder Phorminx) können hinzukommen, und das Odysseusabenteuer wird fortan oft dargestellt. Seit klassischer Zeit bis zum Ende des Altertums erscheinen die S. meist als nackte schöne Frauen, von deren Vogelnatur oft wenig mehr als die Flügel und Krallenfüße geblieben sind.

Alle einschlägigen Bildträger und Bildgattungen sind in der S.ikonographie beteiligt. In früharchaischer Zeit überwiegen S. als Applikate von Gerätschaften (Deckel- und Henkelattaschen), als vollfigurliche Grabbeigaben aus Terrakotta sowie, meist dekorativ (Tierfriese), in der Vasenmalerei. Diese bildet dann seit der Spätarchaik (sowohl schwarz- als auch rotfigurig [1.141 f.]) zunächst das wichtigste Medium der episch geprägten vielfigurigen Darstellungen, v.a. Odysseusabenteuer (vgl. Abb. 1), bis in griech.-röm. Zeit auch die Wandmalerei und die musivische Kunst als Bildgründe hinzutreten [1.185]. In Form von Plaketten und figürlichem Gerät (Öllampen, Backformen, Salbögefäße) trägt die Gebrauchskeramik wie auch die Glyptik zum notorischen Bild der S. bei [1.143]. Endlich erscheinen sie auch skulptiert – v.a. in der Sepulkalkunst, oft als klagende Grabsirenen (vgl. Anth. Pal. 7,491; 7,710): auf einem archaischen Relief von einem Grabstein aus Xanthos (um 500 v. Chr., London, British Museum), sodann auch als freiplastische Akroattischer Grabstelen des 5./4. Jh. (z.B. Baltimore, Walters Art Gallery) [1.141], ferner auf etruskischen Grabkisten [1.182] bis hin zu röm. Sarkophagen [17.152–156], auf denen S. sowohl einzeln wie auch im Zusammenhang mit dem Odysseusabenteuer zu sehen sind; letzteres nicht nur im Rahmen des heidnischen, sondern auch des christl. Kultes (s. u. B.2.).

Die S. werden meist als vampirähnliche Todesdämonen gedeutet, die, lange bevor sie – mutmaßlich

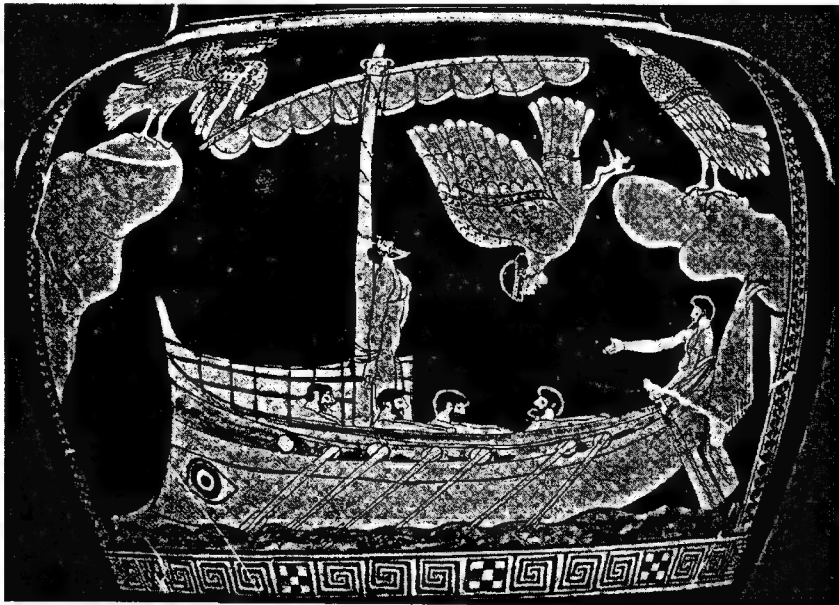


Abb. 1: Odysseus und die Sirenen. Attischer Stamnos, rotfigurige Vasenmalerei, um 470 v. Chr. London, British Museum.

durch Homer – zu mythol. Gestalten wurden, im Volksglauben zahlreicher, meist vorderasiatischer Kulturen als tote Seelen, die sich vom Blut der Lebenden nähren, virulent gewesen sind [20]. Dafür sprechen nahezu alle bildlichen und schriftlichen Zusammenhänge. Alternativ werden sie auch als Musen der Unterwelt verstanden [4]. Für die weitere Rezeption der S. ist bedeutsam, daß ihnen seit Homer die Qualität verführerischer Sangeskunst und Allwissenheit, später auch weiblicher Schönheit zukommt, wodurch die charakteristische Verbindung von tödlicher Bedrohung mit ästhetisch-künstlerischen und erotischen Komponenten entstand: »die heitere Pein der Schiffer, ihr reizender Tod, ihre grausame Wonne« (Mart. 3,64,1–2).

Seit alexandrinischer Zeit können die S. als Schulbeispiel für die aufkommende Mythenallegorese gelten, die mit dem Ziel, Homer vom Vorwurf der Gottlosigkeit und Amoralität zu befreien, auf die Mythenkritik der Philosophen reagiert. Der mythenkritische Platon hat die S. (in Achtzahl!) bereits zu Verkörperungen einer Oktave der Sphärenharmonie erklärt (Plat. rep. 617b). Die euhemeristisch-rationalistische Interpretation (Palaiphatos, Athenaios von Naukratis) ■■■ die S. mit Hetären gleich, ein Deutungsweig, der von der christl. Mythographik bis in die Frühe Nz. (G. Boccaccio, N. Conti) gern und nachhaltig aufgegriffen wird. Bei Cicero (Cic. fin. 5,18,49) stehen die S. wegen ihrer Allwissenheit für »cognitionis amor et scientiae« (»Liebe zur Erkenntnis und zum Wissen«); Ovid nimmt sie in die *Liebeskunst* auf (Ov. ars 3,311–318), um die Frauen zu lehren, sich an ihnen ■■■ in Vorbild ■■■ der Sangeskunst zu nehmen. Eine phy-

sikalische Deutung der S. liest ■■■■ bei Tzetzes (Tzetz. chil. 1,341): Sie verkörpern zwei Felsen, zwischen denen die Wellen schrille Töne verursachen.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur

B.2.1.1. Allegorese

In die christl. Theologie geraten die S. durch die *Septuaginta*, worin gewisse den Juden unheimliche Wüstentiere, Schakal und Straußenweibchen (bei Jesaja und Hiob) »gräzisiert« zu S. werden (so von Hieronymus in einem Fall auch in die Vulgata übernommen: Jes. 13,22). Die der Heiligen Schrift fremden, erklärungsbedürftigen Wesen fehlen in kaum einem frühen Jesaiakommentar, wo sie ebenfalls allegorisch interpretiert werden: Sie verkörpern fortan die dämonischen Mächte des Satans, die mit trügerischem Wohllaut die Seelen der Menschen verführen. Die Apologeten sehen in dem wissenden Gesang der S. die noch ungebrochene Attraktivität des hellenischen Heidentums und seiner Philosophie (z. B. Clem. Alex. Cohortatio ad gentiles 36), vor denen ■■■ warnen gilt. Später sind ■■■ die »süßen Lieder der Häretiker, ■■■ täuschen mit lieblichem Gesang die Völker« (Hier. comm. in Michaeam 1,1). Endlich werden die S. zu Lockvögeln des Lasters, »sind Sinnbild singender Wollust der Welt (*saeculi voluptas*) mit schmeichelndem Fleisch, um uns zu täuschen« (Ambr. explanatio Psalmorum 43,75).

Von nun an sind die S. ubiquitär als Inbegriff verlockender, weiblich konnotierter Versuchung geläufig, und die standhafte Fahrt durch die von ihnen durch-

setzten Fluten der Welt gerät zur sinnbildlichen Bewährungsprobe der Gläubigen. Das Schiff der Christenheit auf stürmischem Meer mit dem hölzernen Mastkreuz als Siegeszeichen wird zum fixen Topos der patristischen Allegorese [15]. Der Christ solle »mit den Banden des Geistes seine Seele an das Holz des Mastkreuzes fesseln«, um den »Schiffskurs seines Lebens« durch alle Fahrnisse zu steuern: So konvertiert Ambrosius das heidnische »Odysseus-Abenteuer ins Christliche (Ambr. expositio in Lucam 4,2,3), dessen Übernahme in die Ikonographie der frühchristl. Sarkophage (4. Jh.) damit erklärbar wird. In dieser Weise werden die S. zwar selten, aber prominent abgebildet: so als Wandbild im Westwerk der Klosterkirche Corvey (vor 885) sowie in drei Illuminationen mit ausführlicher Textpassage im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (Ende 12. Jh.), wo Odysseus/Ulixes an Bord seines Schiffes als zeitgenössischer Ritter und »Herzog« (»Dux Ulysses«) erscheint, dessen Mannschaft ■■■ Ende ihrerseits die S. überwältigt (»socii Ulixis syrenas submergunt«) [7. 755–757]. Das Bodenmosaik der Krypta von San Savino in Piacenza (12. Jh.) zeigt eine Meeresfläche, in der sich S. und andere Meereswesen tummeln. Ebenso ist auf spätma. Christophorusbildern das feindliche Element des Wassers von S. bevölkert, durch das der gutmütige Riese das Christkind von Ufer zu Ufer trägt (Gemona, Skulptur an der Fassade des Doms, 1331/32; Meran, Wandbild ■■■ der Südseite der Stadtpfarrkirche, um 1490). In diesem Sinne werden S. gelegentlich antithetisch mit Maria, »Stella maris«, in Verbindung gebracht (Adam de Saint-Victor, *In Assumptione Beatae Mariae*, 12. Jh.).

Neben der theologischen Diskussion setzt sich während des gesamten MA die mythogr. Tradition mit rationalisierender und moralisierender Tendenz fort, wobei meist des Odysseus Weisheit betont wird: Fulgentius (Fulg. myth. 1,2; 1,8), Isidor von Sevilla (Isid. orig. 11,3,31; 12,4,29), die drei Vatikanischen Mythographen, Vincenz von Beauvais (*Speculum naturale* 17, 129), G. Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium* 7, 20) sind die bedeutendsten Autoren, denen die großen Mythographen der Frühen Nz. – G. Girdaldi Cinzio (*De deis gentium*, 1548), N. Conti (*Mythologiae*, 1551), V. Cartari (*Le imagini*, 1556) – mehr oder minder folgen. Deshalb konnte F. Bacon (*De sapientia veterum*, 1609: »Sirenes sive voluptas«, 31) sagen, daß »dies alles ■■■ zerredet worden, daß ■■■ keines weiteren Interpretieren mehr bedarf«.

B.2.1.2. Bestiarium

Selbst die Naturkunde macht vor myth. Mischwesen, so auch vor den S., nicht halt. Am einflussreichsten ist der *Physiologus*, eine ursprünglich heidnische, im 2. Jh. christl. arrangierte Tierkunde, in der die S. mit dem Pauluswort assoziiert sind: »Lasset euch nicht

verführen! Böse Geschwätze verderben gute Sitten« (1. Kor 15,33). Auf dem *Physiologus* beruhen die Bestiarien, eine stets illuminierte, v. a. in England kultivierte Literaturgattung, in der naturkundliche, legendäre und myth. Aspekte vermengt und den S. immer prominent Beachtung geschenkt wird (vgl. Abb. 2). Sie sind v. a. wegen ihrer oft phantasievollen Tierillustrationen von Interesse, die im Zeitalter der beginnenden Heraldik bes. gefragt waren (Wappen und Schilde). Auch hier beweist die Autorität des *Physiologus* Resistenz gegenüber den wachsenden naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Noch in einer Handschrift des Tierbuchs von Petrus Candidus (ca. 1460) mit Illuminationen aus der Spätrenaissance (nach 1587) sind die S. als Tierart registriert (Cod. Urb. Lat. 276, Bibl. Vat.), wenn auch mit der Bemerkung, daß sie »in der Natur noch nie aufgefunden wurden«. Dagegen will Columbus laut B. de Las Casas drei S. vor Guinea gesehen haben [14. 215]; bis ins 19. Jh. setzen sich derartige Nachrichten fort, und noch H. von Kleist machte sich Notizen zu Berichten über empirische S. (*Wassermänner und Sirenen*, 1811).

B.2.2. Bildende Kunst

Zu keiner Zeit werden S. häufiger und vielfältiger dargestellt als im MA, als sie ■■■ Synonyma teuflisch-dämonischer Macht geworden sind. Die Dämonenangst bedarf offenbar ■■■ ihrer kulturellen Bestätigung der ständigen Visualisierung, die v. a. in der kirchli-



Abb. 2: Fischsirene mit Fisch und Kamm, Buchmalerei aus einem Bestiarium um 1200. Oxford, Bodleian Library.

chen Bauplastik und Buchmalerei auftritt, also der öffentlichsten und der privatsten Kunstform.

Im MA kommt ■ auch zu einer folgenreichen Metamorphose der S.: von der Vogelfrau zur Fischfrau. Beide Formen – sowie Mischformen – bleiben zwar nebeneinander geläufig, doch die Fischfrauen (»Meermaidens«) gewinnen rasch ästhetisch die Oberhand – wohl weil ein Frauenkörper, der in einen oder zwei Fischeschwänze mündet, gegenüber der spröden krallenbewehrten Vogelsirene ein delikateres Bild macht, das sich denn auch bis in die Gegenwart großer Beliebtheit erfreut. Zudem harmonisieren Fisch-S. schlüssiger mit der frühchristl. Meeresmetapher. Nicht zuletzt scheint die neue Gestalt ■■■ der Berührung mit den diversen autochthonen Mythen und Märchen von weiblichen Meereswesen gezeugt. Erstmals beschrieben im *Liber Monstrorum* (7. Jh.: »corpore virginali [...] piscium caudas habent«, »von jungfräulichem Körper [...] haben sie Fischeschwänze«), sind Fisch-S. frühzeitig in karolingischen Manuskripten zu sehen: im Sakramentar von Gellone (ca. 790, Paris, Bibliothèque Nationale) [18.34] sowie im Berner *Physiologus* (um 830, Bern, Burgerbibliothek), um dann in romanischer Zeit allgegenwärtig zu werden. Der *Ovide moralisé* spricht von beiden, Vogel-S. und Fisch-S., die es gemeinsam auf den Seefahrer abgesehen haben (5,3451–3483).

V.a. ■■ der Außenhaut und an Kapitellen romanischer Kirchen erscheinen ungezählte S. im Verein mit den übrigen notorischen (nicht-biblischen) Monstern des MA, als in Bilder gebannte Fanale der Sündigkeit und des Unglaubens. Dabei eignen sich die doppel-schwänzigen Versionen gleichsam naturgemäß für die Platzierung auf den Kapitellen und deren Ecken, wo sie ihre obszönen Qualitäten mit demonstrativen gespreizten und seitwärts in die Höhe gehaltenen Fischeschwänzen ausspielen konnten (vgl. u.a. Kapitelle: Modena, Krypta der Kathedrale, 1099 [18.53]; Saint-Dié [Vosges], St. Maurice, 12. Jh.; ■■ auch im Paviment des Doms von Otranto, 1163). In der Unterzone des Chors von St. Jakob in Kastelaz verkörpern acht Land- und Seemonster, unter ihnen eine ansehnliche Fisch-S., programmatisch die »bestialische« heidnische Welt, über der sich mit den zwölf Aposteln die Sphäre des Christentums erhebt (um 1215).

Doch im MA weiß man den Ruf von der Musik der S. auch bereits zu würdigen: So erscheinen sie als fresco in einem Gewölbe des ehemaligen Bischofspalastes ■■ Beauvais als schlanke schöne (einschwänzige) Meermaidens, verschiedene Musikinstrumente bedienend: Dudelsack, Violine, Tamburin, Flöte, Laute (Anfang 14. Jh.) [18.40]. In gotischer Buchmalerei lassen die S. gern ihren Charme spielen mit dem kosmetischen Instrumentarium der ♀Aphrodite – Spiegel und Kamm – in der Hand.

Mit der Allgegenwart der Fisch-S. ist indes eine langfristige Gewöhnung ■■ ihr attraktives Figurenmotiv verbunden und dessen Weg in die dekorative Verwendung späterer Zeit vorgezeichnet. Beispiele dafür sind A. Dürers Entwurf eines Lüsterweibchens in S.gestalt (1513, Wien, Albertina), eine solche als Lampendekoration in F. Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (Venedig 1499, 3v) oder die häufige Verwendung bei Renaissancepreziosen [14. Abb. 717, 719, 722]. Bis weit ins 19. Jh. sind Galionsfiguren in S.gestalt beliebte Schiffszier [5. 243].

Die alte Vogel-S. vereinigt sich unterdessen mit dem Bilde Amors (♀Eros), dem sie mit ihren Vogelkrallen zugleich ihre pejorative Charakteristik lieh und ihn ■■ als Amor carnalis (»fleischliche Liebe«) kenntlich machte: am spektakulärsten – und Schule machend – dargestellt im franziskanischen Programmbild der Keuschheit in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (Giottoschule, um 1320).

B.3. Neuzeit und Moderne

B.3.1. Literatur

Neben der noch auf lange Sicht ungebrochenen Fortsetzung der alten Bild- und Deutungsmuster kündigen sich auf der Schwelle ■■■ Nz. neue Sinngebungen des S.motivs an. So in Dantes *La Divina Commedia*, deren S.passage (Purg. 19,1–33) die Macht des Gesangs von den Ohren auf die Augen des Hörers (Dante) ausdehnt, der eine zunächst häßliche Alte nun als »dolce sirena« wahrnimmt, am Ende jedoch wieder ihren stinkenden Leib erkennen muß (vergleichbar der zeitgenössischen Frau-Welt-Thematik). Im höfischen Kontext darf jetzt auch die Anziehungskraft einer begehrten Dame, ■■ Isoldes in Gottfrieds *Tristan* (vv. 8106–8131), mit S.gesang gleichgesetzt werden, während die Schuld am Untergang der Seefahrer dem Magnetstein (»agestein«) zugerechnet wird. In diesem Milieu gelangen (Fisch-)S. als Schmuck auf die Helme der Helden (Konrad von Würzburg, *Der Trojanerkrieg*: ♀Hektor; Heinrich von Neustadt, *Historia Apollinii Regis Tyri*). Und F. Petrarca kann in freiem Spiel mit dem ♀Odysseus-Abenteuer die todbringenden S. mit dem Gesang Lauras assoziieren, welcher seine Seele in Süße bindet (*Canzoniere* 167). Hieran knüpfen zwei Jahrhunderte später P. Aretinos *Stanze in lode della Sirena* (1537), mit denen ■■ eine angebetete venezianische Dame namens Angela Serena zu einer neuen Laura und sich selbst zum neuen Petrarca stilisiert, eine letztlich zur Realburleske geratene Episode, ■■ der Tizian einen Holzschnitt *Aretino und die Sirene* beisteuerte (vgl. Abb. 3).

Die moralische Indikation verläßt die S. auch in der Frühen Nz. nicht. Außer in Lehrdichtungen wie H. Sachsens Schwank *Ulisses mit den meerwundern der*



Abb. 3: Tizian, Aretino und die Sirene, Chiaroscuro-Holzschnitt (Frontispiz zu: Pietro Aretino, *Stanze*, Venedig 1537).

Syrenen, den leibs-wollust andeutent (1557) figurieren sie allenthalben in der Emblematik für die Versuchungen des Lasters: Für weibliche Verführung (A. Alciati, *Emblemata*, 1550, 126), Laster und Falschheit (J. de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales* 2, 1589, Nr. 30), todbringende Begierde (J. Camerarius, *Symbola et Emblemata* 4, Nr. 63), aber auch für Standhaftigkeit (»spottet der Stürmer«; ebd. 4, Nr. 64) und sogar für Liebe ■■■ Schönheit (ebd. 2, Nr. 100). Bei C. Ripa sind die S. Signum der Ewigkeit, insofern ihre gekreuzten Fischeschwänze ringförmig geschlossen, mithin unendlich sind (*Iconologia*, hrsg. von J. G. Hertel, Augsburg 1758, 20).

Romantische Neuerungen entstehen aus der Vermischung der (Fisch-)S. mit ihren folkloristischen Schwestern (Nixen, Melusine, Schöne Lau usw.), mit denen sie motivgeschichtliche Gemeinsamkeiten haben, die auf der nachgerade archetypischen Vorstellung von der elementaren Weiblichkeit des Wassers beruhen. Jetzt tritt anstelle der einseitig weiblichen Aktivität komplementär ■■ männliches Verlangen hinzu – bis hin zum Untergang und Tod infolge der Unvereinbarkeit der beteiligten Naturen. Beispiele hierfür sind J. W. von Goethe (Ballade *Der Fischer*, 1779) und F. de la Motte-Fouqué (*Undine*, 1811). C. Brentanos Kunstfigur Loreley (*Godwi*, 1801) wurde in H. Heines S.version (1823) unerhört erfolgreich, in-

spiziert von dem (ehemaligen) Echo zwischen den Felsen an der Flußenge des Rheins bei St. Goar, vielleicht in Erinnerung ■■ die ant. Mär, daß die S. eigentlich gefährliche Klippen waren, zwischen denen das Wasser so einladend murmelte, daß die Schiffer die verderbliche Route nahmen (V. Cartari, *Imagines deorum*, Lyon 1581, S. 166). E. A. Poe thematisiert in der Novelle *Ligeia* (1838, der Titel referiert auf eine der S.) die Beziehung eines Mannes ■■ einer »starken« Frau, der er auch nach deren Tod nicht zu entrinnen weiß: Die Macht der S. manifestiert sich noch nach ihrem Tode in der rauschhaften Projektion des Mannes, der ■■ im Opiumrausch frönt.

Neben der kaum übersehbaren Nixenmaterie gewannen in der jüngeren Literatur die homerischen S. wieder ■■ Einfluß. In der »Klassischen Walpurgisnacht« (Goethe, *Faust II*) bilden sie einen Chor der Lockenden und Wissenden. Zugleich beginnt der »Zweifel am Mythos« (B. Brecht) sich ■■ S.gesang festzumachen, der jetzt in Frage gestellt wird: Zunächst bei H. Ch. Andersens *Die Kleine Meerjungfrau* (1837), die ihre Zunge für ein Paar Menschenbeine opfert; sodann bei R. M. Rilke (*Die Insel der Sirenen*, 1907), wo die Gefahr »lautlos kommt«. In F. Kafkas kurzem Text *Das Schweigen der Sirenen* (1917) werden die S. vollends zur Projektion des subjektiven Bewußtseins: Gefährlich ist nicht ihr Gesang, sondern das überhebliche Gefühl, sie besiegt zu haben – selbst wenn sie, wie im Falle des Odysseus, schweigen. Da dieser sich vorsorglich die Ohren verstopft, ist letztlich nicht auszumachen, ob er dem »Betrug« erlegen ist, oder seinen Sieg in vollem Bewußtsein inszeniert hat. Angeregt von Kafka verdichten sich für Brecht die Zweifel am Gesang der S., die für den gefesselten »vorsichtigen Provinzler« ihre Sangeskunst kaum verschwendet hätten, die ohnehin nur von diesem, dem Listenreichen, bezeugt sei (*Berichtigung alter Mythen: Odysseus und die Sirenen*, 1933). Das Spiel zwischen Schweigen und Gesang zieht sich – mehr oder minder metaphorisch – auch durch die Erzählungen von D. Wellershoff (*Die Sirene*, 1980) und A. García Morales (*El silencio de las sirenas*, hrsg. von J. G. Hertel, Augsburg 1989). Der Titel *Berlin. Als die Sirenen schwiegen* (H. Cornelsen, 1986) bezieht sich zwar ganz prosaisch auf das »Sirene« genannte schrille Laute erzeugende Gerät (erfunden 1819 durch Ch. Cagniard de la Tour), das in den Bombennächten des Zweiten Weltkriegs keinerlei Verlockung, nur noch Todesgefahr verkündet, ■■ daß dessen Schweigen indes als Erlösung empfunden wird.

In M. Horkheimers und Th. W. Adornos durch dieselbe Kriegskatastrophe inspirierten philosophischen Fragmenten (*Dialektik der Aufklärung*, 1944) wird das odysseeische S.abenteuer zur »ahnungsvolle(n) Allegorie der Dialektik der Aufklärung«, der Koinzidenz von menschlichem Mündigwerden und

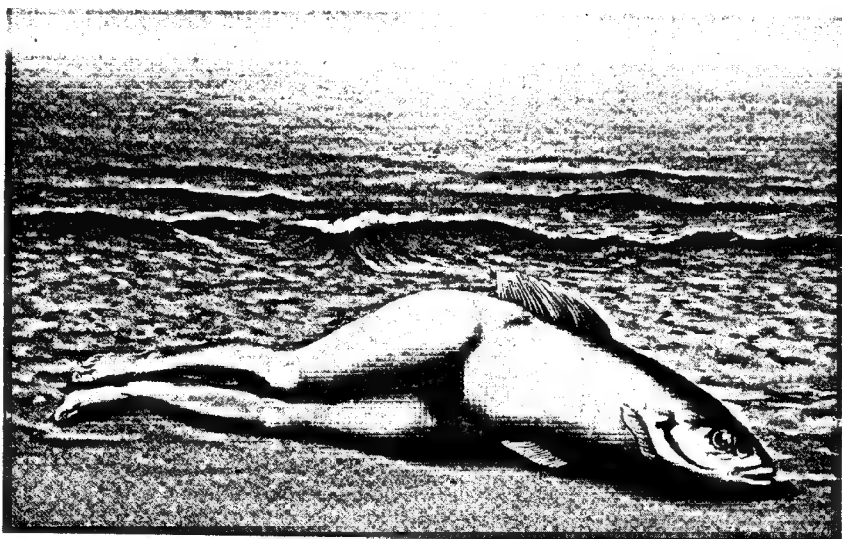


Abb. 4: René Magritte, *L'Invention collective*, Öl auf Leinwand, 1935. Privatbesitz.

entfremdender Arbeitsteilung, zugleich der aufklärerischen Überwindung der Mythen und des Rückfalls in diese, und zwar in ihrer barbarischsten Form.

B.3.2. Musik

Ihrer Natur gemäß bietet die Musik reiches Material zur Rezeption der S., sobald der legendäre Ruf von deren Gesang in dieses Medium gelangte. Rezipiert wird der Mythos sowohl in der Vokal- als auch der Instrumentalmusik und im Ballett, zunächst meistens in Kantaten: z. B. C. Amodei, *La Sirena consolata* (Neapel 1692), T.-L. Bourgeois, *Les Sirènes* (Paris 1708), J. A. Fisher, *The Syrens* (London 1776); gelegentlich auch in Opern: D.-F.-E. Auber, *La Sirène* (Paris 1844). Stets inszeniert sich dabei die Musik als genuine Verführungsmacht. S.motive finden sich ferner in R. Wagners *Rheingold* (1869): Woglinde, Wellgunde, Flosshilde, und in N. Rimsky-Korsakovs *Sadko* (1898): Volkhova. C. Debussys *Sirènes* (1897/99) eröffnen die musikalischen Einlassungen zur S.thematik im 20. Jh., die mit R. Riehms Kompositionen *Das Schweigen der Sirenen* (nach F. Kafka, 1987) und *Odysseus aber hörte ihr Schweigen nicht* (1993) abschließen.

B.3.3. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Nz. mischen sich die S. unter die übrigen ant. Seewesen und bevölkern mit ihnen die Meere, wo immer es um Opulenz, Fruchtbarkeit und Vitalität geht: ■ beim Triumph von Neptun (Poseidon) und Amphitrite (z. B. Frans Francken II., späte 1620er Jahre, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) oder *Ankunft Marias de' Medici in Marseille* (P.P. Rubens, um 1622, Paris, Louvre). In

dieser Tradition steht noch A. Böcklins *Spiel der Najaden* (1886, Basel, Kunstmuseum). Das *Odysseus-Abenteuer* bleibt ein eher seltener Bildgegenstand; er erscheint in der Odysseusgalerie in Fontainebleau von Primaticcio (ab 1542, zerstört; Kopie von Ruggiero de' Ruggieri), in mehreren Kartons des Odysseemalers F. Preller (um 1857), bei G. Moreau (um 1875/80, Paris, Musée Gustave Moreau) sowie riesenformatig bei O. Greiner (1902, Leipzig, Museum der bildenden Künste, verloren). Allen diesen Bildern gemeinsam ist der Blick vom Ufer der S., die als attraktive verführerische Trias im Vordergrund, den Bildbetrachter involvierend, erscheinen und die Odysseusproblematik in die Ferne verbannen.

Weitaus zahl- und einfallsreicher sind die mit der romantischen Nixenmanie verbundenen S. des 19. Jh., bei denen die Verlockung durch Sangeskunst von einem nicht minder verlockenden Schönheitsappeal überlagert wird, so etwa bei F. Lord Leighton (*The Fisherman and the Syren*, 1856/58, Bristol, Bristol City Museum and Art Gallery), H. Fantin-Latour (*Les filles du Rhin*, 1888, Hamburg, Kunsthalle), G. Klimt (*Wasserschlangen*, ca. 1904, Privatbesitz). Erneut ist ein Umschlag ins Dekorative zu erkennen, ■ die Art-déco-Fauteuils »à la Sirène« von E. Gray (1912).

Während diese S. bis in den Beginn des 20. Jh. der zeitgenössischen *Femme fatale* wohlfeil angeglichen sind, scheinen sie in der Folgezeit, v. a. im Surrealismus, von ihrer uralten Vorgeschichte eingeholt zu werden. P. Delvaux' ebenso damenhafte wie melancholische S. muten an, als sei ihnen ihre homerische Allwissenheit, vermehrt um die jüngsten Jahrtausende, in die Glieder und Gesten gefahren, so sehr haben sie die elementare Vitalität ihrer Vorgängerinnen, wenn auch nicht deren Schönheit eingebüßt: *Les sirè-*

nes (1937, Privatbesitz), *Les nymphes des eaux* (1938, Privatbesitz), *Le village des sirènes* (1942, Chicago, Art Institute), *Les grandes sirènes* (1947, Privatbesitz). Und R. Magritte spielt hintersinnig mit den Männerphantasien, wenn er eine schöne Fisch-S. selig schlummernd aufs Kanapee legt (*L'Univers interdit*, 1943, Lüttich, Musée d'Art Moderne), die – vielleicht vor dem Hintergrund von M. Klingers kohabitierender S. (*Triton und Nereide*, 1892/95, Florenz, Villa Romana) – vor Zudringlichkeit durch ihre Einschwänzigkeit geschützt ist, wenn er andererseits in *L'Invention collective* (vgl. Abb. 4) eine gestrandete S.kreatur in Umkehrung der Bildtradition mit dem Oberkörper eines Fisches und dem Unterkörper einer Frau erfindet: ein Zwitterwesen, das indes ungeliebt zu verenden scheint.

Gleichwohl spricht nichts dafür, daß die S., Magnet so vieler und vielfältiger Projektionen, in der menschlichen Phantasie oder den literarischen, musikalischen und bildlichen Künsten, die sie gleichermaßen bevölkern, jemals verenden werden.

→ *Musen; Odysseus; Orpheus*

Forschungsliteratur

- [1] B. ANDREAE (Hrsg.), *Ulisse. Il mito e la memoria* (Ausst.kat.), 1996 [2] G. BESSLER, *Von Nixen und Wasserfrauen*, 1995 [3] P. BURGER/A. CRÉMILLIEUX, *La Sirène et le chapiteau roman*, 1987 [4] E. BUSCHOR, *Die Musen des Jenseits*, 1944 [5] J. CHERRY, *Fabeltiere*, 1997 [6] A. EBENBAUER, *Apollonius und die Sirene*, in: I. Vaslef (Hrsg.), *Classica et Mediaevalia. FSJ. Szöverffy*, 1986, 31–56 [7] R. GREEN (Hrsg.), *Herrad von Hohenburg, Hortus deliciarum*, Bd. 1–2, 1979 [8] L. HANSMANN/L. KRIS-RETTEBERCK, *Amulett und Talisman*, 1977 [9] D. HASSIG, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, 1995 [10] N. HENKEL, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, 1976 [11] U. KOPF-WENDLING, *Die Darstellungen der Sirene in der griechischen Vasenmalerei des 7., 6. und 5. Jh. v. Chr.*, 1989 [12] J. LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée dans l'art de l'Antiquité au Moyen Âge*, 1997 [13] J. LECLERCQ-MARX, *De Pavie à Zagôc. La sirène comme motif de prédilection des sculpteurs lombards au XIe siècle*, in: *Arte Lombarda* 1, 2004, 24–32 [14] S. DE RACHEWILTZ, *De Sirenibus. An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, 1987 [15] H. RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, 1957 [16] A. REISCHERT, *Kompendium der musikalischen Sujets*, 2001 [17] C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 2, 1890 [18] *Van sirenen en meerminnen* (Ausst.kat. Brüssel), 1992 [19] S. WEDNER, *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos*, 1994 [20] G. WEICKER, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, 1902 [21] W. WUNDERLICH (Hrsg.), *Mythos Sirenen*, 2007 [22] J. ZWICKER, *Art. Sirenen*, in: *RE III A 1*, 1927, 288–308.

Berthold Hinz (Kassel)

Sisyphos

(Σίσυφος, lat. Sisyphus)

A. Mythos

Von der myth. Existenz des S. ist bis heute allein dessen sprichwörtliche Arbeitsqual, die »S.arbeit«, präsent geblieben, die dieser nach Ende seines Lebens als Strafe in der Unterwelt ■■■ verbüßen hat. Davon zeugt zuerst die Rede des 7Odysseus über seinen Abstieg in die Unterwelt, worin er die perfid ausgeklügelte Peinigung dreier notorischer Frevler, Tityos, Tantalos und S., die er dort gesehen hat, eingehend beschreibt (Hom. Od. 11,593–600): S. müsse einen riesigen Felsblock bergauf wälzen, doch ■■■■ den Gipfel erreicht habe, entgleite ihm dieser und rolle polternd zurück ins Tal. Er sei dazu verurteilt, diese Arbeit in Schweiß und Staub immer von neuem zu beginnen.

Genealogisch gilt S. meist als Sohn des Aiolos (Stammvater der Aiolier) und seiner Gattin Enarete; er ist mit Merope verheiratet, mit der er Glaukos, den Vater des Bellerophon, zeugt. Er ist als Gründer und König mit Korinth (Ephyra) verbunden und gilt als Stifter der Isthmischen Spiele. Auf Akrokorinth befand sich laut Strabon sein Heroon, das »Sisyphieion« (Strab. 8,379).

Der Grund der S.strafe bleibt bei Homer ungenannt, und das scheint Ursache dafür zu sein, daß die Mehrzahl der übrigen mythol. Aussagen bemüht sind, nachträglich ein Motiv für die spektakuläre Pein des populären Delinquenten ■■■ (er)finden.

Ein erstes Stichwort dazu liefert bereits die *Ilias*, die S. den »schlauesten (κείριστος) unter den Männern« nennt (Hom. Il. 6,153), ähnlich Hesiod, der ihn als »listenreich/verschlagen« (aiolómētis) bezeichnet (Hes. frg. 7), ■■■ auch Pindar: »stark an List wie ein Gott« (Pind. O. 13,52). Während diese älteren Dichter damit hohes Lob für S. verbinden, wie ■■■ denn dem Stammvater des edlen Bellerophon und der lykischen Fürsten sowie auch dem Vater des Allerschlauesten, des listenreichen Odysseus, gebührt (als der er gelegentlich auch genannt wird), wandelt sich bei den Jüngeren sein Bild zu dem des skrupellosen Spitzbuben, des gerissenen Betrügers, ja sogar Verbrechers: S. sei es gelungen, Thanatos (den Tod), der ihn holen sollte, zu arretieren, so daß niemand mehr sterben konnte, bis 7Ares diesen wieder befreite; er habe, als ■■■ selbst ■■■ sterben kam, seiner Frau verboten, ihn zu bestatten, um ■■■ von 7Hades zur Regelung des Begräbnisses nochmals ans Leben freigegeben zu werden, aus dem er freilich nicht mehr zurückkehrte (Pherekydes, *Historiai* 119); ■■■ habe den auf Rinderdiebstahl spezialisierten Autolykos,

Sohn des 7Hermes, ■■■ Hinterlist noch übertroffen, indem er diesen anhand zuvor markierter Tierhufe überführte; bei dieser Gelegenheit habe er dessen Tochter Antikleia, kurz vor deren Hochzeit mit Laertes, vergewaltigt und so Odysseus gezeugt (u. a. Hyg. fab. 201). Ferner habe ■■■ der Räuberei gehuldigt und ■■■ Isthmus von Korinth Reisende mit mächtigen Steinen zerquetscht (u. a. Myth. Vat. I, 165).

Eher läßlich, wenn auch höchst töricht, erscheint dagegen die Verfehlung, die er begeht, als er den Raub der Aigina durch 7Zeus an deren Vater, den Flußgott Asopos, verrät (u. a. Paus. 2,5,2), was seiner Festung Akrokorinth durch diesen ■■■■ die begehrte Wasserversorgung, ihm selbst aber (nach Apollod. 1,85) die berühmte Strafe im Jenseits durch den Göttervater einträgt. Über deren Ursache herrscht unter den ant. Autoren, die darüber allerlei spekulieren, jedoch keine einhellige Meinung, ■■■ daß sogar Sokrates viel darum gegeben hätte, »den Odysseus oder den Sisyphos [...] vernehmen zu können« (Plat. apol. 41b–c).

B. Rezeption

B.1. Antike

Für S.' Popularität in klassischer Zeit spricht, daß er wiederholt als Sujet des attischen Dramas in Erscheinung tritt: Man weiß von einer Tragödie des Aischylos (*Sisyphos petrokylístis*, »S. der Steinwölzer«), einem Satyrspiel des Euripides, in dem ■■■ vermutlich um die Vaterschaftssache im Falle des 7Odysseus ging, sowie nicht näher bekannten Stücken von Sophokles und Kritias. Demgegenüber wird ■■■ in späterer Zeit und namentlich in Rom kaum anders denn als BÜßER in der Unterwelt wahrgenommen. Ovid räumt ihm poetisch eine »Arbeitspause« ein, als 7Orpheus die Unterwelt mit seinem Gesang in den Bann schlägt: »Und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein« (»tuos sedisti, Sisyphus, saxo«, Ov. met. 10,44), ein Motiv, das unter dem Signum »Macht der Musik« in der Moderne wiederholt aufgenommen wurde.

Die rationalisierende Mythendeutung des Altertums gibt für S. recht wenig her. Eustathios (Eust. commentarii 631) erklärt – bereits ■■■ christl. Sicht – die Fesselung des Todes als Merkmal einer fürsorglichen Landesherrschaft durch S. Bedeutender – materialistisch und psychologisch – interpretiert Lukrez das Leiden der BÜßER im Tartarus – und zwar als irdische Hölle im Leben, programmiert durch den

Charakter der Personen. S. ist als politischer Streber charakterisiert: »Denn nach der Herrschaft zu streben [...] und in dem Streben danach stets härteste Mühen erdulden, das heißt aufwärts stets anstimmend den Felsblock wälzen [...]« (Lucr. 3,995–1006).

Bildliche Darstellungen des S.mythos reichen weit in archaische Zeit zurück. Es sind fast ausschließlich Bilder des Steinwölzers, was zusätzlich die Annahme stützt, daß die übrigen S.episoden als spätere Ausschmückungen der *Odyssee*-Passage ■■■ gelten haben. Als älteste bekannte Darstellung zeigt eine Metope des Heraions in Paestum den Steinwölzer mit einem Dämon (?) im Genick [3. Nr. 26] (um 550 v. Chr.). Gut ein Dutzend schwarzfiguriger Vasen (ab ca. 530 v. Chr.) präsentiert den Gepeinigten stets ähnlich, einen Brocken wälzend oder schleppend, meist unter Aufsicht von 7Persephone. Einige rotfigurige Vasen, auch etruskische und röm. Wandmalereien, folgen bis etwa zur Zeitenwende mit ähnlicher Ikonographie [3]. Auch auf Polygnots berühmten Wandbildern zum Hadesbesuch des Odysseus in der delphischen Lesche (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.; untergegangen) durfte der legendäre Steinwölzer nicht fehlen, wie Pausanias ausführlich berichtet (Paus. 10,31,10).

B.2. Mittelalter und Neuzeit

Im lat. MA verstummen die Aussagen zu S., während sie im byzantinischen Raum, v. a. im Rahmen der Homerphilologie (bei Eustathios) andauern. Umfangreichere Erwähnung findet der ant. BÜßER nur ausnahmsweise, ■■■ in G. Boccaccios biographischem Corpus der heidnischen Götter und Helden den *Genealogie deorum gentilium* (13; 56); der auf lat. Quellen gestützte Eintrag bringt zwar keine Interpretation, aber die sachkundlichen Voraussetzungen für die Kenntnis des Stoffs in SpätMA und Früher Nz. In den *Metamorphosen* des Albrecht von Halberstadt (um 1200) wird S. als einer der BÜßER in der Hölle bezeichnet, der einen Mühlstein bergauf zu wälzen habe [2. 587]. Dagegen bietet der *Ovide moralisé* im Rahmen der Passage »Orpheus in der Unterwelt« eine allegorische Deutung: Des S. vergebliche Mühe spiegele die Anstrengungen der Ehrgeizigen um irdische Ehren und Macht, die, wenn sie den Gipfel erreicht haben, auf der Stelle straukeln.

Fortan wird das jenseitige Schicksal des Steinwölzers ■■■ zur Parabel des diesseitigen menschlichen Lebens, also gleichsam säkularisiert (wie schon bei Lukrez), nachdem seine Pein selbst von Dante nicht unter die Höllenstrafen aufgenommen wurde. S. wird zum Fall des Nachdenkens über vergebliches Tun, äußeren Zwang und freien Willen, über die Frage des Ziels und des Wegs. Den Auftakt macht die Emblematik: B. Aneau (*Picta Poesis*, 1552, 79) sieht in S. die Mühsal

des menschlichen Lebens schlechthin verkörpert, G. Rollenhagen (*Nucleus emblematum*, 1611, 1, 19) zieht ■■■ den fortgesetzten Niederlagen den Schluß: Dennoch! (»Zum Ziel, mag es auch schwer und erfolglos sein«), die betreffende Pictura (von Crispin de Passe) zeigt den Gepeinigten in der Tracht eines Weisen als Wölzer eines Mühlsteins (wie bei Albrecht von Halberstadt).

Doch nicht nur die Qual schlechthin, sondern v. a. ihre anthropologischen Kontexte werden dann zum Thema. H. Heine sieht im »Bergauf- und Bergabrollen« des großen Steins die Ambivalenz des Lebens, dessen »gewöhnliches Geschäft« (*Die Bäder von Lucca*, 1833). L. Tieck fragt: »Warum läßt Sisyphos seinen boshafte Stein nicht endlich liegen?«, und meint damit die Selbstbefreiung des Menschen vom Zwang ständigen Aufwärtstrebens (*Die Geschichte des Herrn William Lovell*, Neuauflage 1813/14, Buch 3, Brief 16), ein Gedanke, der bei A. Gide wiederkehrt: »Das Beste, ■■■ Sisyphos tun kann, ist, seinen Felsen liegen zu lassen und hinaufzuklettern« (*Journal*, 20.10.1927). I. Kant charakterisiert moralisierend die »geschäftige Torheit«, den »Charakter unserer Zeit«, die darin bestehen, »nicht an einen einzigen Zweck gebunden zu sein«, mit dem Auf-und-Ab der S.arbeit (*Von der Hypothese des Abderitismus des Menschengeschlechts zur Vorherbestimmung seiner Geschichte*, 1798).

In der Bildenden Kunst des MA ist S. unbekannt, in der Nz. bleibt er marginal, ■■■ sicher auf das wenig bildfähige, »monolithische« Sujet zurückzuführen ist. Prominentestes Beispiel ist das Gemälde Tizians: Dieser malte den Steinwölzer für Maria von Ungarn in einem Zyklus des BÜßERquartetts Tityos, Tantalos, S., Ixion, wie von Ovid beim Besuch Junos (7Hera) in der Unterwelt beschrieben (Ov. met. 4,456–463). Die Darstellung konzentriert sich auf den körperlich-muskulären Aspekt der Szene (1548/49, Madrid, Prado) [7. Nr. 19]. So bleibt ■■■ bis zu F. von Stuck, der dem Geplagten indes einen heroisch-rebellischen Anstrich gibt (1920, Privatbesitz). Im übrigen ist und bleibt der Steinwölzer jedoch ein beliebtes Motiv der Karikatur und des Cartoons.

Die ebenfalls nicht häufige musikalische Behandlung des S.stoffs reicht von der Vokal- bis zur Instrumentalmusik (so z. B. die musikalische Posse *Sisyphus auf der Oberwelt* von F. von Marinelli, Wien, 1837; die Oper *Sisifo* ■■■ G. Mascetti, Rom, 1894); in jüngerer und jüngster Zeit dominieren unter dem Eindruck von A. Camus (s. u. B.3.) die Kammertöne, oft als Soli; zu nennen sind etwa J. Brüesch *Sisyphus*, Komposition für Violoncello solo (1984); W. Schnebel, *Sisyphos*, für ein hohes und ein tiefes Blasinstrument (1990); C. Faia, *Sisyphus Sleeps*, für Flöte solo (1996); H. Itoh, *The Myth of Sisyphus*, für zwei Klaviere und Orchester (1999).

B.3. Camus und die Folgen

Eine gänzlich neue Wendung und einen frischen Aufschwung nimmt die S.gestalt durch A. Camus' *Le mythe de Sisyphe* mit dem Untertitel *Essai sur l'absurde* (1942). Der kurze Text wurde zu einer Inkunabel des Existenzialismus, insofern darin der festen Überzeugung von der Sinnlosigkeit des menschlichen Seins ein Bild menschlicher Existenz in Würde gegenübergestellt wird. Diese Existenz erwächst aus dem Bewußtsein der Absurdität und offenbart sich in einer selbstzweckhaften Revolte gegen diese, vermag sich so vor dem Suizid zu bewahren. Der Wert des der Sinnlosigkeit ausgelieferten Lebens bemißt sich allein ■■■■ des- ■■■■ Intensität. Während des Abstiegs werde er sich seines Loses bewußt, und dieses Bewußtsein mache ihn zum Herren seines Schicksals. Die berühmten Schlußworte des Essays: »La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux« (»Der Kampf gegen den Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns S. als einen glücklichen Menschen vorstellen«), machten bleibenden Eindruck.

Von nun an häufen sich die literarischen und künstlerischen Einlassungen auf S., der zum Inbegriff des dem Menschen Möglichen geworden ist. H.M. Enzensberger nimmt zwar Abstand vom heroischen Gestus des existenzialistischen Helden, weist ihm aber »etwas sehr viel Wichtigeres« zu, »nämlich eine Figur des Alltags« ■■■■ sein, ein Held des Überlebenswillens (*Vorläufige Wunder*, 1993). Eben dieses ist bereits Jahrzehnte früher durch *Schischyphus*, eine aufgrund eines angeborenen Zungenfehlers gedemütigte Kreatur, in W. Borcherts Kurzgeschichte grotesk »vorgelebt worden (im Nachlaß 1947). G. Grass, der S. seinen Privatheiligen nennt, wendet die »Sisyphushaltung, die gegen Resignation und zynische Hoffnungslosigkeit gefeit ist«, ins Gesellschaftlich-Politische: nicht nur gegen E. Blochs illusionsträchtige »Hoffnung« (*Sisyphos und der Traum des Gelingens*, 1985), sondern auch gegen jegliches »geschlossene ideologische System«, das einen paradiesischen Endzustand verheißt – also, »daß der Stein eines Tages oben liegen bliebe. Das wäre das Ende« (Interview in *Die Zeit*, 1.7.1999). H. Domin setzt mit S. auf die unermüdliche Anstrengung, die Fehler und Vergehen der Menschheit zu revidieren: »Bergaufwärts gerollt/die Steine/werden Quelle und Brot« (*Sisyphus – Variationen auf einen Imperativ* ■■■■ Mallarmé, 1967). Und E. Fried spricht von der Angst des S., daß der Stein sich abnutze und bald nur

noch ein Kiesel sei: »Was bleibt?/Nichts als die Qual/ seine Qual/überlebt zu haben« (*Vorahnung des Endsiegs*, 1967). Die unmäßige Unterwerfungsstrafe des Mythos ist nachgerade ■■■■ einer individuellen und gesellschaftlichen Lebensbedingung, zum Maßstab der menschlichen Existenz erklärt.

Eine eigene Rolle spielt S. (wie überhaupt der Mythos) in der DDR. Hier geht es meist um mythol. abgefederte Aussagen zum Sozialismus, dessen Walten – zu Anfang – als die Macht gesehen wird, die der proletarischen (S.-)Qual ein Ende setzt, so etwa in V. Brauns Gedicht *Das Vogtland* über die entfremdete anachronistische Arbeit in der dortigen Textilindustrie (1965). Auch Frauenrechte werden so eingefordert: »Täglich Frau Sisyphos./ihr erschöpftes Gesicht./bei Engels, Lenin, wie lange noch?« (Gedicht von C. Alten, *Frau Sisyphos*, 1974). Die Erwartung, den Stein endlich über den Berg zu schieben, weicht jedoch allmählich der Furcht vor der gesellschaftlichen Stagnation oder auch der Gewißheit der die S.arbeit verewigenden Systemkonvergenz; so denkt sich H. Müller den Stein »bis zu dem denkbaren Nullpunkt: niemand bewegt auf einer Fläche nichts« (*Traktor*, 1974).

Von weit größerer Resonanz sind indes W. Mattheuers seinerzeit vieldiskutierte Bilder: *Flucht des Sisyphos* (1971/72, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, auch als Lithographie) kann kaum anders denn als Flucht aus der sozialistischen Fron gelesen werden. Wenig später (1973) wagt S. in *Der übermütige Sisyphos*, seinen Stein, in welchem man den Kopf Karl Marx' ■■■■ erkennen meint, mit einem Tritt bergab ■■■■ befördern. Eine dritte Variante, *Sisyphos behaut den Stein* (1974), macht offenbar, daß S. als Künstler sein Schicksal gemeistert hat. So erweist sich die Mythol. noch in modernen Diktaturen als widerständige Option, und S., der den Göttern durch Schlaueit trotzte, ist eine ihrer Leitfiguren.

→ *Odysseus*

Forschungsliteratur

- [1] A. HENKEL/A. SCHÖNE (Hrsg.), *Emblemata*, 1996
 [2] LaG-MA, 2003 [3] J.H. OAKLEY, Art. Sisyphos I, in: LIMC 7.1, 1994, 781–787 [4] A. REISCHERT (Hrsg.), *Kompendium der musikalischen Sujets*, 2001 [5] B. SEIDENSTICKER/A. WESSELS (Hrsg.), *Mythos Sisyphos. Texte von Homer bis Günter Kunert*, 2001 [6] H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, Bd. 1–3, 1975.

Berthold Hinz (Kassel)

Telemachos

(Τηλέμαχος, lat. Telemachus)

A. Mythos

T., der Sohn von γ Odysseus und Penelope, der noch ein Kind ist, als sein Vater in den Trojanischen Krieg zieht, erscheint als eigenständige Figur zunächst in den ersten vier Gesängen der homerischen *Odyssee*, der sog. *Telemachie* (Hom. Od. Buch 1–4). Dort versucht er, die Freier seiner Mutter während der langjährigen Abwesenheit des Odysseus daran zu hindern, die Herrschaft über Ithaka ■■■■ sich zu reißen. Zu jung und unerfahren, um sich den Bewerbern um den Thron entgegenzustellen, verläßt er die Insel, um ■■■■ Hof Nestors in Pylos und bei König Menelaos in Sparta Nachricht über den Verbleib des Vaters einzuholen. Dabei unterstützt und lenkt ihn die Göttin γ Athena in der Gestalt Mentors. Als T. schließlich zurückkehrt, trifft ■■■■ in der Heimat auf Odysseus und hilft ihm, die Schar der Freier ■■■■ töten (Hom. Od. Buch 16–24).

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur

Die *Telemachie* ist im Kontext des homerischen Epos bes. als Reflex der übrigen Werkteile und der Abenteuer des γ Odysseus ■■■■ verstehen (bereits der Name T. betont die Filialstellung seines Trägers: »derjenige, dessen Vater in der Ferne kämpft« interpretiert Eust. 1394,24–27 ad Hom. Od. 1,93). So setzt etwa der Beschluß der Götterversammlung die Heimkehr des Vaters zeitlich mit der Ausfahrt des Sohnes von Ithaka in Beziehung. Darüber hinaus ruft die *Telemachie* motivisch die Irrfahrten des Protagonisten auf, indem z.B. die Auseinandersetzung mit den Freiern strukturell und situativ die Prüfungen des Odysseus wiederholt oder T.' Besuch in Sparta auf den Aufenthalt seines Vaters bei γ Kirke bzw. Kalypso rekurriert. Insofern läßt sich die *Telemachie* als mikrostrukturelle – und zuweilen ironisierende – Spiegelung der *Odyssee* lesen. Jene Strategie des Epos dient einerseits der erzählerischen Retardierung, da sie Odysseus' Heimkehr spannungsteigernd hinauszögert; andererseits stellt sie den Sohn am Ende seines Reifungsprozesses dem Vater ebenbürtig ■■■■ die Seite [4. 49]. So ist T. unter den homerischen Gestalten die einzige, die eine charakterliche Entwicklung erfährt. Diese Entwick-

lung vom »zweifelnden« ■■■■ »handelnden« T. beeinflusst v.a. die Rezeption der Figur in der Epoche der Aufklärung, obwohl auch die Antike die *Telemachie* grundsätzlich als Prototyp der Initiationsreise versteht, als Selbstbewußtwerdung und Weg zur Unabhängigkeit. Als Beispiel für diese Interpretation ist Porphyrios zu nennen, der die *Telemachie* als einen »Entwicklungsroman« innerhalb des Epos deutet [7. 140].

Die nachhomerischen Epen, meist nur durch spätant. bzw. byzantinische Zusammenfassungen bekannt, treten in Dialog mit dem homerischen Prätext, legen darüber hinaus jedoch das Fundament für eine Anzahl von Motiven, die in der *Odyssee* unerwähnt bleiben, später aber ausgeprägte Rezeptionslinien begründen. Hierunter finden sich etwa T.' Heirat mit Kirke (so in der *Telegonie* des Eugammon von Kyrene, die ■■■■ Proklos überliefert wird), Polykaste (Hes. fig. 221) oder Nausikaa (Hellanikos, FGrHist 4 F 156; Aristot. fig. 506), v.a. aber die Einführung von T.' »Doppelgänger« und Halbbruder Telegonos, Sohn des γ Odysseus und der Kirke. So nimmt T. in Dictys' *Cretensis Ephemeris belli Troiani* (4. Jh. n. Chr.), in dem sich auch Elemente der *Telegonie* abzeichnen, die Königstochter Nausikaa zur Frau, während Telegonos unwissentlich seinen Vater Odysseus tötet (6,14f.).

B.1.2. Bildende Kunst

Bildliche Darstellungen orientieren sich hauptsächlich ■■■■ homerischen Text, so etwa die klassischen Vasenbilder und Reliefs, die T. stets als Nebenfigur der *Odyssee* an der Seite der trauernden Penelope zeigen (z.B. auf dem attischen Skyphos, 440 v. Chr., Chiusi, Museum), ■■■■ der des Vaters beim Freiermord (z.B. der Reliefbecher aus dem 2. Jh. v. Chr., Thessaloniki, Archäologisches Museum) oder neben γ Helena in Sparta (Reliefbecher, um 2. Jh. v. Chr., Volos, Museum). Daneben taucht T. in zwei großen ant. Gemälden auf, die nur in lit. Beschreibungen überliefert sind: Das erste, auf dem der Knabe von Palamedes vor den Pflug seines Vaters gesetzt wird, stammt von dem in Athen wirkenden Maler Parrhasios (Plut. de audiendis poetis = Plut. mor. 18b), das zweite von dem korinthischen Maler und Bildhauer Euphranor (Plin. nat. 35,129). Insgesamt finden sich in der Antike kaum gesicherte Abbildungen des T.

B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Im Unterschied zu der Figur des *Odysseus*, die in der Spätantike als christl. Allegorie funktionalisiert wird (v. a. wird der am Mast gefesselte *Odysseus*, der die Insel der *Sirenen* passiert, als Exempel des Gläubigen interpretiert, der den Anfechtungen der heidnischen Zivilisation oder christl. Häresien widersteht), bildet sich in Bezug auf T. in der Literatur und den anderen Künsten bis zum Ende des MA kein dominanter Rezeptionsstrang aus.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur

Die Nz. markiert eine Wende in der T.rezeption: So verleiht F. Fénelons *Suite du quatrième livre de l'Odyssee d'Homère, ou les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699) der Figur mit Beginn des 18. Jh. zum ersten Mal literarische Eigenständigkeit. Als programmatisches Erziehungshandbuch für den Herzog von Burgund verfaßt, erörtert Fénelons *Télémaque* anhand der darin geschilderten Abenteuer des jungen Prinzen T. diverse Staatsformen. Das Werk äußert sich zu Fragen der Politik und stellt – mittels der Reisen von Ägypten bis Phönizien, von Zypern bis Kreta – den alten Staatssystemen und ant. Kulturen ein modernes politisches Denken gegenüber. Dabei bedient sich das Buch nicht nur des heroischen Modells (etwa in den Kriegsbeschreibungen), sondern ebenso der Motivik des Pastoraldramas (etwa in den Szenen, die Kalypsos Insel als einen »grand jardin« darstellen) und »romanesker« Techniken (z. B. in der Charakterzeichnung). Dieser »brouillage des genres« ist dafür verantwortlich, daß die zeitgenössische Kritik den *Télémaque* nur schwer einzuordnen versteht. So behandeln ihn z. B. die dt. polyhistorischen Lexika des frühen 18. Jh. nicht als »Literatur« oder »Roman«, sondern unter der Rubrik der »praktischen Philosophie«. Erst durch seine Behandlung und Beurteilung als Epos bzw. durch zwei dt. Übersetzungen (A. Bohse, 1700, und B. Neukirch, 1739) findet das Werk seinen Platz innerhalb der »Schönen Literatur« und beeinflusst eine Reihe dt. sprachiger »Staatsromane« [2]. Das wachsende Interesse an Fénelons *Télémaque* gründet dabei v. a. auf dessen umfangreiche Bezugnahme auf klassisches Bildungsgut, da in den Text etwa die Bibel, Homer und Vergil, Ovids *Metamorphosen*, Horaz, Plinius d. Ä. sowie Livius, Strabon und Platon als geistig-literarische Vorgänger eingeflochten sind [3. 460]. Auf diese Weise vermittelt das Buch Staatskunst und Sittenlehre und widmet sich allen Stationen der persönlichen Entwicklung eines Fürsten über die Aneignung des notwendigen »discours de sagesse« bis hin zu seiner Re-

gierungsfähigkeit, in der sich absolutistische Staatsidee und christl. Ethik glücklich vereinigt sehen. Das Ende des Romans feiert schließlich das Ideal des philosophisch gebildeten Königs [5. 320], der sich für eine Politik des Friedens einsetzt, seinem Volk loyal dient und sogar die absolutistische Macht selbst gesetzlich beschränkt.

Diesem »roman d'apprentissage« (Bildungsroman), der der didaktischen Dominante der Aufklärungsepoche folgt, war europaweit Erfolg beschieden, wie etwa der umfangreiche Editions- und Übersetzungskatalog C. Dédéyans belegt [1. 159 ff.]. So wird ihm ein »revolutionäres« Potential zugesprochen, wenn z. B. H.-P. Limiers' *Remarques pour l'intelligence de ce poème allégorique* (1719) in ihm unterschwellige Kritik an der Herrschaft des Sonnenkönigs zu entdecken glauben. Doch nicht nur die politischen und pädagogischen Ansichten Fénelons inspirierten zahlreiche Schriften der Folgezeit (z. B. J. J. Rousseaus *Émile*, 1762, oder auch F. R. de Chateaubriands *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*, 1797); ebenso gründete der Einfluß des Romans auf der Wertschätzung seiner ästhetischen Eigenschaften: Auf seiner Grundlage entsteht J. J. Bodmers Tragödie *Ulysses, Telemachs Sohn* (1760), und im Rahmen der *Querelle des Anciens et des Modernes* stellt A. Houdart de La Motte das Buch proklamativ über das Werk Homers.

B.3.2. Bildende Kunst

Die nzl. Malerei nimmt sich des T.stoffs zunächst nur selten an. Verwiesen sei lediglich auf die manieristische Freskenfolge L. Cambiasos (ca. 1565) im Palazzo Grimaldi in Genua. Jedoch entfaltet Fénelons *Télémaque* seit dem frühen 18. Jh. seine Wirkung auch in der Bildenden Kunst, die nun vorzugsweise auf zwei Szenen des Buches Bezug nimmt, zum einen auf die Begegnung des Helden mit Kalypso, zum anderen auf T.' Abschied von der geliebten Nymphe Eucharis, die er auf die Mahnung Mentors hin verläßt, um weiter nach *Odysseus* zu forschen.

Anhand dieser Motive, der sinnlich-archaischen Figur Kalypsos und der pflichtbewußt-tugendhaften Abschiedsepisode, veranschaulichen zahlreiche Gemälde, etwa von J. Raoux (*Télémaque raconte ses aventures à Calypso*, 1722, Paris, Louvre), B. West (*The First Interview of Telemachus with Calypso*, 1722, Washington, D. C., Corcoran Gallery), C. J. Natoire (*Die Geschichte von Telemachos*, Zyklus von sechs Gemälden, 1739–1740, Troyes, Musée des Beaux-Arts) oder A. Kauffmann (vgl. Abb. 1), wie auch Arbeiten aus der spanischen und flämischen Schule das Spannungsfeld zwischen romantischem und klassischem Anspruch. In ihnen wird der doppelte – ästhetische und politische – Charakter der Spätaufklärung offenbar, die im Zwie-



Abb. 1: Angelika Kauffmann, Der trauernde Telemach mit Mentor auf der Insel der Kalypso, Öl auf Leinwand, 1788. Chur, Bündner Kunstmuseum.

spalt von Vernunftideal und seiner Relativierung durch das (romantische) Sentiment, von öffentlicher Pflicht und persönlichem Glück steht.

In diesem Zusammenhang erscheint das Gemälde von J.-L. David aus dem Jahr 1818 (Malibu, Paul Getty Museum) bes. aufschlußreich, da es nicht nur »den frz. Text in visuelle Form übersetzt« [6. 12], sondern ihn in Zusammenhang mit dem geistigen Klima seiner Zeit bringt: Hinter der harmonischen Oberfläche der Komposition und der jugendlichen Reinheit der Figuren treten darin eine unterschwellige Ambiguität und die Auseinandersetzung zwischen Leidenschaft und Vernunft zu Tage. Der kindlich-androgyne T. ist zugleich mit Zeichen seiner werdenden Männlichkeit ausgestattet, Hände und Accessoires veranschaulichen die Diskrepanz von Passion und Selbstbeherrschung, Hingabe und Pflichtbewußtsein. Vor dem Hintergrund der Restauration und wechselnder Regierungen zeigt der in Belgien exilierte Maler in den Unwägbarkeiten seines Werks und durch den jungen, verletzlichen und unerfahrenen T., »daß der historische Prozeß eine Anhäufung von verpaßten Möglichkeiten, Widerrufern und unvermeidbaren Fehlern ist, die im Erwerb von Weisheit gemacht wurden« [6. 15]. In der konnotativen Unbestimmbarkeit des Bildes reflektiert David über den Status quo und die politischen Illusionen seiner Zeit.

B.3.3. Musik und Tanz

Die mit Fénelon einsetzende große Popularität des T.stoffes spiegelt sich zudem in einer Vielzahl von Opernkompositionen. Die noch neue Kunstgattung findet in den Irrfahrten und Abenteuern des *Télémaque* eine ideale Vorlage, um im höfischen und zunehmenden bürgerlichen Opernbetrieb ihre Formprinzipien auszubilden. Bereits drei Jahre nach Erscheinen des Romans wird in Wien C. A. Badias »dramma musicale« *Il Telemacco* aufgeführt, es folgen bis Mitte des 18. Jh. zahlreiche weitere Kompositionen, die T. zum Gegenstand haben. So entsteht in Zusammenarbeit mit dem Dichter J. Hughes 1712 J. E. Galliards engl. Oper *Calypso and Telemachus*, über die sich G. F. Händel begeistert äußert, die jedoch aufgrund des Widerstands ital. Musiker in England nur fünfmal zur Aufführung kommt.

Inspiziert von Fénelon komponiert auch A. Scarlatti seinen *Telemacco* (1718, Oper in drei Akten; Libretto von C. Capese), der T.' Liebe zur kretischen Prinzessin Antiope und dessen Begegnung mit der Nymphe Kalypso zum Thema hat. Das Stück setzt sich v. a. durch seine musikalischen Experimente von der Menge ähnlicher Kompositionen ab: Es zeichnet sich durch den stockenden, beklommenen Gesang, der die Verwüstungen nach einem Sturm auf See fühlbar macht, durch eine spannungsgeladene, klanglich vielschichtige Geisterszene oder auch durch das

geradezu vorimpressionistische Tongemälde einer idyllischen, nach dem Sturm befriedeten Natur. Als ähnlich innovativ erweist sich J.-F. Le Sueurs »tragédie lyrique« *Télémaque* (1796), indem sie das theoretische Credo des Komponisten (*Exposé d'une musique*, 1787) praktisch einzulösen versucht und mit »altgriechischen Rhythmen« sowie frz. Hexametern experimentiert. Hingegen läßt sich C. W. Glucks 1765 anlässlich der Hochzeit des Erzherzogs Joseph verfaßtes »dramma per musica« *Telemaco, ossia L'isola di Circe* (Libretto von M. Coltellini) nur als Mißerfolg bezeichnen, nicht jedoch aufgrund der mangelnden Qualität des Werks, sondern wegen unzureichender Aufführungsbedingungen. Als eine Gluck-Reminiszenz ist außerdem das von M. T. Ahlefeldt komponierte galante und im Zeichen der Empfindsamkeit stehende Opéra-Ballet *Telemak på Calypso* (1792; *T. auf der Insel der Calypso*) zu nennen.

B.4. Moderne

Während sich im 19. Jh. immer weniger bildnerische und musikalische Adaptionen des T.stoffes finden, die sich zudem noch häufig auf Fénelons »Bildungsroman« beziehen, vollzieht sich v.a. in der Literatur eine Umwertung der Figur. Entgegen der Stofftradition ist T. nun zunehmend Zielscheibe milder Verachtung oder offenen Spotts, da ihm reichen modern-unbehausten Bildpotential seines Vaters *Odysseus* gebriecht. So stellt A. Tennysons Gedicht *Ulysses* (1842) dem Ideal ruheloser Wanderschaft des lyrischen Ichs und Vaters die häusliche Pflichterfüllung des Sohnes gegenüber (ein Schema, dem in J. Brodskys *Odissei Telemaku* von 1972 wiederbegegnet, wo *Odysseus* seinem daheim wartenden Sohn einen Brief schreibt, in dem er bekennt, die ewige Reise vorzuziehen und nicht mehr in die Heimat zurückkehren zu wollen). D. von Wagemanns *Abenteuer Telemachs, Sohnes des Ulysses* (1834–1835) travestieren den klassischen Ernst des Epos, ebenso der *Télémaque* von E. Verconsin (1869), der den Mythos mit satirischen Mitteln zur burlesken Komödie formt.

Bes. interessant erscheint in dieser Tradition ein parodistischer Text L. Aragons, *Les Aventures de Télémaque* (1922), der sich des Stoffes bedient, um mit ihm kunsttheoretische bzw. poetologische Reflexionen zu präsentieren. Wiederum beruft sich Aragons Satire auf Fénelon, arbeitet dessen Roman allerdings durch Collage-Verfahren in ein Dada-Manifest um. Noch während der Niederschrift gerät der Text allerdings zunehmend zur Kritik an der Ästhetik des Dada, daß

laut Aragon seine letzte Seite schließlich Beispiel für jene Lyrik des Unkontrollierbaren werde, die noch keinen Namen habe, aber 1923 als »Surrealismus« die Stelle des Dadaismus treten sollte. Im selben Jahr wie Aragons Parodie erscheint J. Joyce' *Ulysses*, der den homerischen T. in der Figur des Künstlers Stephen Dedalus rezipiert (vgl. *Odysseus*). Zugleich überträgt Joyce auf Dedalus Attribute und Assoziationsmarkierungen anderer myth. und literarischer Figuren (wie etwa des *Daidalos* und *Ikaros* oder des danteschen *Odysseus*), um so die Vielschichtigkeit der Rezeption von Mythen zu veranschaulichen und sie als Serie künstlerischer Verarbeitungen darzustellen. Diese multiplen und oftmals autoreflexiven Bezugnahmen offenbaren zudem ein ausgeprägt poetologisches Interesse des Textes: Die Figur des T. und die gesamte *Odyssee* schaffen die Matrix einer künstlerisch-stilistischen Suchbewegung und Neuorientierung in der Moderne, daß sich in den Irrfahrten des T. wie auch des *Odysseus* die stilistischen Experimente des Textes und seine Suche nach neuen literarischen Ausdrucksverfahren spiegeln.

Wie Joyce verlegt schließlich auch M. Köhlmeiers Roman *Telemach* (1995) die homerische Geschichte in die Gegenwart (Lakedaimon etwa gerät zur modernen Großstadt), – jenseits formaler Reflexivität – nun dazu dient, den Mythos als überzeitlich zu markieren und zudem seine historische Vielstimmigkeit im steten Wechsel der Erzählperspektive und in der Mischung der Sprachebenen aufscheinen zu lassen.

→ *Theseus; Odysseus*

Forschungsliteratur

- [1] C. DÉDÉYAN, *Télémaque* la liberté de l'esprit, 1991
 [2] F. GELZER, »Persischer Telemach« und »Ägyptischer Banise«. Albrecht Hallers Staatsromane im roman-geschichtlichen Kontext, in: F. Gelzer et al. (Hrsg.), *Die Staatsromane A. von Hallers* [Internetpublikation: http://www.germanistik.unibe.ch/gelzer/haller_staatsromane.htm], 2003
 [3] V. KAPP, *Télémaque de Fénelon: La signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, 1982
 [4] D. MARONITIS, Μετάφραση – Επιλεγόμενα στη Ραψωδία Β, 1995
 [5] P. SELLIER, *Essais* l'imaginaire classique, 2003
 [6] M. VIDAL, David's Telemachus and Eucharis: Reflexions on Love, Learning and History, in: *Art Bulletin* 82/4, 2000, 702–719
 [7] G. WÖHRLE, *Telemachs Reise. Väter und Söhne in Ilias und Odyssee oder ein Beitrag zur Erforschung der Männlichkeitsideologie in der homerischen Welt*, 1999.

Maria Oikonomou (München)

Theseus

(Θησεύς, lat. Theseus)

A. Mythos

Th. ist der Sohn der Aithra, der Tochter des Pittheus von Troizen. Als sein Vater wird entweder Aigeus von Athen (Plut. Thes. 3) oder aber Poseidon angegeben (Apollod. 3,15; Hyg. fab. 37). Schon früh zeichnet sich Th. durch Stärke und Furchtlosigkeit aus: So kann er einen großen Felsblock wegschieben, unter dem Aigeus ein Schwert und Sandalen für ihn verborgen hat, als er Aithra verließ, und er wählt bewusst den gefährlichsten Weg, um mit diesen Erkennungszeichen zu seinem Vater nach Athen zu gelangen. Unterwegs besteht eine Reihe von Abenteuern und besiegt zahlreiche Ungeheuer und Räuber; auch seine weitere Laufbahn zeichnet sich durch Heldentaten wie die Kämpfe gegen *Kentauren* und *Amazonen* aus.

In Athen erkennt ihn zunächst nur Aigeus' Frau *Medeia*, die ihn vergiften will, um ihrem eigenen Sohn die Thronfolge zu sichern. Im letzten Moment erkennt Aigeus sein Schwert und kann Th. retten; *Medeia* wird verstoßen. Als Thronfolger besteht Th. weitere Abenteuer, besiegt den Stier von Marathon und v.a. den *Minotaurus*. Dank der Hilfe *Ariadnes*, die ihn mit dem berühmten Faden versieht, findet er nach dem Sieg über den Stiermenschen aus dem Labyrinth heraus und flüchtet mit ihr von Kreta. Bei Naxos wird das Paar jedoch getrennt: Neben der Untreue des Th., der sich in Aigle verliebt habe (Ov. epist. 10), ist auch die Entführung *Ariadnes* durch *Dionysos* (Apollod. epit. 1,9) sowie ihre Ermordung durch *Artemis* überliefert (Plut. Thes. 20). Bei seiner Rückkehr nach Athen hißt Th. versehentlich schwarze Segel. Aigeus nimmt an, sein Sohn sei umgekommen und stürzt sich ins Meer; so wird Th. König (Plut. Theseus 22,1) und eint die attischen Gemeinden unter der Vorherrschaft Athens (Plut. Theseus 24f.), was ihn auch zum politischen Vorbild prädestiniert.

Den Angriff seines Onkels *Pallas*, der ihm die Herrschaft streitig machen will, wehrt er grausam ab; nach einigen Überlieferungen wird er deshalb für ein Jahr aus Athen verbannt und geht nach Troizen. Dort befindet sich auch sein Sohn *Hippolytos*, den Th. unfreiwillig mit seiner zweiten Frau *Phaidra* zusammenbringt, was die folgende tragische Entwicklung provoziert (Paus. 1,28,10; Scholion zu Eur. Hipp. 35; vgl. *Phaidra*). Nach *Phaidras* Freitod beschließen Th. und sein Freund *Peirithoos*, jeweils eine Tochter des Zeus zur Frau zu nehmen. Th. erringt *Helena*, die al-

erdings von ihren Brüdern *Kastor* und *Polydeukes* wieder befreit wird; später steigen beide Freunde in den Hades hinab, um für *Peirithoos* *Persephone* zu erobern. Dort werden sie jedoch überwältigt und gefesselt, bis *Herakles* sie befreit. Bei der Rückkehr nach Athen findet Th. einen anderen König vor; geht nach *Skyros* und stirbt dort ruhmlos.

B. Rezeption

B.1. Allgemein

Eigenständige literarische Werke mit Th. als Protagonisten sind selten, auch wenn die verschiedenen Abenteuer ihm allen Zeiten geläufig sind und vielfach zitiert werden. Dies mag an den stark disparaten Zügen der Figur und der Vielzahl bestandener Abenteuer liegen, die sich nicht einem einheitlichen Bild verdichten lassen. Daher sind – sieht man von den mythogr. Lebensbeschreibungen ab – v.a. zwei Aspekte der Figur für die Rezeption wichtig geworden: In zumeist politisch-pragmatischen Texten wird Th. gern als beispielhafter Staatsmann herangezogen, während die erzählende Literatur Th. als Abenteuerer und (untreuen) Liebhaber bevorzugt. Hier wird Th.' Bedeutung meist vom Faszinum seines Gegners (*Minotaurus*) oder der Trauer der verlassenen Frau (*Ariadne*) bzw. des tragischen Todes (*Phaidra*, *Hippolytos*) überlagert. Steht selbst im Mittelpunkt, wird er als Begründer der (patriarchalen) Kultur in Auseinandersetzung mit den Kräften des Archaischen dargestellt – eine Rolle, die in der Moderne zunehmend problematisiert wird.

B.2. Antike

B.2.1. Literatur

Wenn Th. auch ursprünglich nicht aus Athen stammt, wird er – ungefähr parallel zu Athens politischem Aufstieg – in der Literatur athenischen Helden geformt. Diese Entwicklung ist v.a. in Euripides' *Bekränztem Hippolytos* (*Hippolytos Stephanéphoros*) zu erkennen [9.113–127], in dem Th., zunächst eine Heldenfigur Rande der Polis, schließlich als Vorbild integriert werden kann – eine Entwicklung, die sich u.a. im sich wandelnden Sprachgebrauch der Figur abzeichnet [9.122]. Auch in zahlreichen weiteren Werken tritt Th. als Vertreter athenischer Tugenden, als guter Herrscher und »Inbegriff des attischen

Helden* auf [5.230] (vgl. Eur.Herc., Eur.Suppl., Soph.Oid.K.). So kann z. B. Th.' Sieg über den monströsen Minotaurus als Sieg Athens und der Zivilisation über das archaische Kreta gedeutet werden [8]; weiterhin soll Th. Attika politisch neu organisiert und die Demokratie in Athen eingeführt haben. Plutarch nimmt ihn in seine Parallelbiographien auf und zeigt ihn dementsprechend als attischen Helden, als weisen Staatsmann (Plut.Theseus 24f.) und als (treulosen) Liebhaber (Plut.Theseus 20); bei Apollodor liegt der Schwerpunkt eher auf den Heldentaten. Einzelne Abenteuer sind auch bei anderen Autoren überliefert (Diod. 4; Ov.epist. 10 und Ov.met. 7–9; Stat.Theb. u. a.).

B.2.2. Bildende Kunst

Darstellungen in der Bildenden Kunst sind häufig, v. a. der Kampf mit dem Minotaurus und die Taten des jugendlichen Th. Die ältesten Abbildungen aus dem späten 8. und 7. Jh. v. Chr. zeigen ebenso wie attische Vasen aus dem 6. Jh. Minotauromachien. Th. wird dort meist bartlos (d. h. als junger Mann) dargestellt. Seit dem ausgehenden 6. Jh. werden – zunächst auf Vasen, später auch auf Reliefs (etwa den Metopen des Hephaistostempels in Athen) – die Taten des jungen Th. dargestellt. Neben einzelnen Abenteuern werden v. a. im 6. und 5. Jh. auf Schalen und Reliefs Zyklen aller Taten, teilweise inklusive des Siegs über den Stier von Marathon und den Minotaurus gezeigt (die beide aber auch bes. häufig einzeln thematisiert sind). Die Minotauromachie ist mehrfach Thema des Schaleninnenbilds, während die übrigen Taten auf dem äußeren und inneren Rand angeordnet sind; ein bes. gut erhaltenes Beispiel dieses Bildtyps ist eine rotfigurige Schale Vulci (heute London, British Museum, E 84) von 430–420 v. Chr. Die große Zahl ikonographischen Repräsentationen der Heldentaten zeugt wohl vom Bestreben, Th. als athenischen Herakles zu zeigen. Seit dem 5. Jh. werden auch die übrigen Abenteuer – die Kämpfe gegen die Kentauren und die Amazonen, die Höllenfahrt und Th. mit Ariadne oder Helena – abgebildet.

B.3. Spätantike und Mittelalter

In Spätantike und MA erfährt der Th.mythos eine tiefgehende Christianisierung. Christl. Kommentatoren (Servius) und Mythographen (Pseudo-Fulgentius, *Super Thebaidem*; P. Bersuire, *Ovidius Moralizatus*) deuten Th. als *figura Christi*, die den Teufel in Gestalt des Minotaurus besiegt – eine Interpretation, die auch etymologisch abgesichert wird: «Theseo das heißt Gott; Theseus bedeutet Ich bin Gott» [11.186]. Außerhalb von mythogr. Werken findet Th. sich nur sel-

ten, etwa im *Roman de la Rose*, wo er den verstorbenen Peirithous in der Hölle besucht.

Die Christianisierung des Mythos wird auch in der Bildenden Kunst deutlich; sie zeigt sich v. a. in der Wandlung der Darstellung des Labyrinths, das gegenüber der zunächst prominenten Minotauromachie (zu Beispielen röm. Zeit vgl. [4.118, Abb. 115 und 124, Abb. 132]) an Bedeutung gewinnt und ab dem 10. Jh. eine spezifisch christl. Form herausbildet: Die typischen elf Kreiswindungen, deren Zahlensymbolik auf Sünde und Unvollkommenheit deutet, lassen das Labyrinth als Repräsentanten der irdischen Welt erscheinen, in deren Mitte Satan als Minotaurus thront (als ältestes Beispiel vgl. die Sammelhandschrift in Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.lat. 13013, Fol. 1r [4.152, Abb. 177]; vgl. auch den Cassone, Abb. 1). Indem die Windungen des Labyrinths jedoch zwei symmetrische Kreuzachsen bilden, impliziert die Darstellung der sündhaften Welt bereits die Gewißheit ihrer Aufhebung durch Christus [4.213], der daher nur mehr selten figürlich als Th. erscheint. Auch können nun die vielen Windungen des Wegs als ebenso viele notwendige Umkehrungen auf dem Weg zum Heil verstanden werden – das christl. Labyrinth kennt nur einen einzigen Weg, der allerdings konsequent am Ende gegangen werden muß. So kann das Labyrinth und der ihm verbundene Th.mythos gleichzeitig die Sündhaftigkeit der Welt wie auch den einzig möglichen Heilsweg darstellen – ein Umstand, der die Positionierung des Labyrinths als Mosaik im Eingangsbereich von Kirchen sowie als Miniatur auf dem Vorsatzblatt von religiösen Handschriften erklärt, stellen doch beide Orte eine Schnittstelle zwischen irdischer Welt und himmlischem Heil dar. Eine ähnliche Rolle kann der Th.mythos in Weltchroniken spielen [4.174, Abb. 205].

B.4. Neuzeit

B.4.1. Literatur und Musik

G. Boccaccios *Teseida* (1339–1342) stellt die wirkmächtigste Adaption des Mythos in der Renaissance dar, auch wenn Th. hier – wie in der literarischen Rezeption bis zum Barock häufig – nur eine Nebenrolle als Richter in einem unglücklich endenden Liebesstreit spielt. Auf einer anderen Ebene realisiert Boccaccios frühes Werk jedoch eine Grundform myth. Überlieferung, indem es Statius' Epos *Thebais* in struktureller Mimesis erzählt und in diesem Verfahren einen neuen Begriff von Epik entwickelt [1]. Dem folgt noch G. Chaucer, dessen Gedicht *The Knight's Tale* (um 1380) sich seinerseits der *Teseida* orientiert.

W. Shakespeare eröffnet hingegen eine komische Dimension des Th.mythos. In seinem Stück *A Mid-*

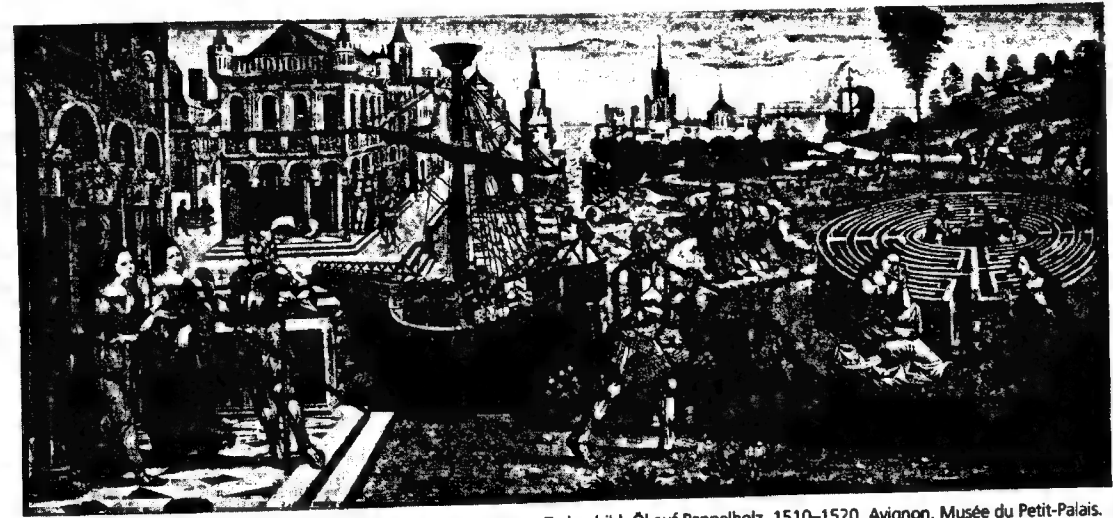


Abb. 1: Meister der Cassoni Campana, Theseus und der Minotaurus, Truhenbild, Öl auf Pappelholz, 1510–1520. Avignon, Musée du Petit-Palais.

summer Night's Dream bildet die Hochzeit von Th. und Hippolyta den Rahmen um eine komplexe Verwirrungsgeschichte, die ebenfalls Elemente des Mythos – z. B. den Minotaurus in Gestalt des verzauberten Bottom – aufnimmt und in den Kontext einer Rivalität zwischen patriarchaler und matriarchaler Ordnung setzt. Das Komische dieses Stücks liegt jedoch weniger in einer parodistischen Verfremdung des Stoffes, sondern in der phantastischen, geradezu traumhaften Lösung, die der soziale Konflikt in seiner myth. Ausformung erfährt [2.272].

Seit dem 16. Jh. werden einzelne Abenteuer in eigenständigen dramatischen Werken gezeigt, die häufig auch als Vorlagen für Opernlibretti dienen. Meist firmieren diese aber unter dem Titel der jeweiligen anderen Protagonisten (v. a. Ariadne, Phaidra und Hippolytos). Werke, in denen Th. Titelheld ist, zeigen überwiegend eine neue Variante der Begegnung zwischen Th. und Medeia, die um die Liebesbeziehung zwischen Th. und Aigle erweitert wird (Aigle gehört ursprünglich in den Kontext der Ariadnehandlung). Besonders wirkmächtig war das Libretto *Thésée* von P. Quinault, das der Oper J.-B. Lully (UA St. Germain-en-Laye 1675) zugrundeliegt. Hier wird das Attentat der Medeia (s. o. A.) durch ein komplexes Liebesverhältnis neu begründet: Nicht nur liebt Medeia Th., sondern dieser ist in Aigle verliebt, die wiederum von Aigeus begehrt wird. Medeia ruft bühnenwirkend alle Bewohner der Hölle zu Hilfe, um Aigle von Th. zu trennen, und will ihn schließlich vergiften; erst im letzten Moment wird sie von Aigeus daran gehindert, der seinen Sohn am Schwert erkennt. Diese Neuinterpretation Medeias Motiv, Th. zu töten, ermöglicht es nicht nur, Th. – im Bruch mit der po-

pulären Ariadneepisode – als treuen Liebhaber zu zeigen, sondern auch die Oper im Sinne der *tragédie en musique* stärker das Theater anzunähern: Die komplexe Figurenkonstellation und das Moment des *dénouement* führen zu einer einheitlichen Dynamik, die sich auch kompositorisch ausdrückt, indem einzelne Szenen durch ein verbindendes Motiv zusammengefaßt werden (vgl. bes. den Hintergrundchor in Akt 1). Lullys Oper hatte langwährenden Erfolg in Paris und beeinflusste u. a. noch die Fassung von G. F. Händel (UA London 1713, Libretto von N. F. Haym).

Eine tragische Dimension gewinnt Th. in den Bearbeitungen des Phaidra- und Hippolytoskomplexes, wenn er seinen Sohn aufgrund von Phaidras Anschuldigung verflucht. Eindringlichstes Beispiel dafür ist J. Racines *Phèdre* (1677; Phaidra); auch dieser Stoff wird in der Oper bearbeitet (J.-P. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, UA Paris 1733; Ch. W. Gluck, *Ippolito*, UA Mailand 1745). Th. als Staatsgründer und guter Herrscher ist in der Literatur nicht mehr populär, wird aber noch in pragmatisch-philosophischen Texten (N. Machiavellis *Il Principe* (1513, Kapitel 6 und 26) oder F. Fénelons *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince* (1715) beispielhaft herangezogen).

B.4.2. Bildende Kunst

Die gesamte Geschichte um den Minotaurus erzählt eine Brautruhe (Cassone) des anonymen Meisters der Cassoni Campana auf vier Tafeln (vgl. Abb. 1). Jede Tafel stellt einen Teil des Mythos in Simultanszenen dar; ist auf einer Tafel gleichzeitig die Übergabe des Fadens an Th., sein Weg zum Labyrinth und der Kampf mit dem Minotaurus zu sehen. Sind

diese drei wichtigsten Ereignisse im Vordergrund von links nach rechts angeordnet, so wird die Geschichte im Mittelgrund mit weiteren Details (Gefangennahme des Minotaurus, Flucht mit Ariadne) ausgeschmückt. Die zeitliche Abfolge des Geschehens wird also nur vordergründig durch eine lineare Bildkomposition nahegelegt, während die übrigen Ereignisse ungeordnet bleiben. Dieser zeitlichen Unordnung steht ein Labyrinth gegenüber, das nicht nur kreisförmig und symmetrisch angelegt ist, sondern mit dem Schneidepunkt der Kreuzachsen (s. o. B.3.) über ein deutlich hervorgehobenes Zentrum verfügt, in dem Th. mit dem Minotaurus kämpft.

Auf einzelnen Gemälden werden dagegen Motive vorgezogen, in denen sich das Schicksal des Th. momenthaft konzentriert. So stellen z. B. L. de la Hyre (*Theseus in Troizen*, um 1640, Budapest, Szépművészeti Múzeum) und N. Poussin (*Thésée découvrant l'épée de son père*, um 1630, Chantilly, Musée Condé) den jungen Th. dar, der die von seinem Vater hinterlassenen Erkennungszeichen auffindet (s. o. A.). Sie sind in den Gemälden jedoch nicht unter einem Felsen, sondern unter einer antikisierenden Tempelruine verborgen, wodurch die Darstellung einen anachronistischen Anstrich erhält. Bei de la Hyre sind zusätzlich aller Erfahrung zum Trotz Sandalen und Schwert – Gegenstände, in denen sich das Schicksal des wandernden Helden symbolisch verkörpert – unter dem schweren Stein unbeschädigt geblieben. So sind die Gemälde keine realistische Wiedergabe des Mythos, sondern schaffen in ihrer Darstellung selbst einen myth. (Bild-)Raum.

B.5. Moderne

B.5.1. Literatur

Der Verweis auf Th. als vorbildlichen Staatsmann (s. o. B.4.1.) wird von G. W. F. Hegel in Zusammenhang mit der Einigung Deutschlands aufgenommen: »Dieser Theseus [d. h. der »Eroberer«, der Deutschland eint] müßte Großmut haben, dem Volk, das er zerstreuten Völkern geschaffen hätte, einen Anteil dem, was alle betrifft, einzuräumen [...]« [12. 580]. Auch U. Foscolo nennt Th. als Beispiel für einen Staatengründer und rühmt Napoleon, indem er diesen mit dem myth. Helden gleichstellt (*Orazione a Buonaparte*).

Neben dem häufigen Bezug auf Th. als eine wichtige Nebenfigur gibt es einige Werke, die seine Geschichte in den Mittelpunkt stellen. Dazu zählen Romane von M. Renault (*The King Must Die*, 1958, dt. 1959, und *The Bull from the Sea*, 1962, dt. 1963) und A. Gide (*Thésée*, 1946). Letzterer läßt Th. als Ich-Erzähler auftreten und die poetische Durchformung seiner Taten als ein »continu symbole« bezeichnen, durch das die sich wandelnden menschlichen Konflikte in einer

dauerhaften Form ausgedrückt werden könnten. So erzählt Th. in einem autobiographischen Rückblick sein abenteuerliches Schicksal, das, einer erfolgreichen Identitätssuche gleichend, mit einer Reintegration des Helden in Athen endet. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Überwindung des Minotaurus, Verkörperung einer archaischen Macht im Gegensatz zu gesellschaftsbildenden, väterlichen Gesetz: In Gides Bearbeitung droht das »zivilisierte« Subjekt sich im Labyrinth (das gleichzeitig eine Textfigur ist) aufzulösen, kann aber durch Ariadne gerettet werden, die nun ihrerseits – als letzte mütterliche Macht – überwunden bzw. verstoßen werden muß. Th. verläßt sie zugunsten ihrer jüngeren Schwester Phaidra, wobei er diese als Jüngling verkleidet, um im Schutz des kretischen Brauches, der die Entführung von jungen Männern durch ihre Liebhaber gutheißt, von der Insel zu fliehen. So kann sich das väterliche Gesetz – das eng mit der heterosexuellen Norm verknüpft ist – erst durch deren Subversion behaupten [10. 6–11]. Einer ähnlichen Strategie wird der myth. Stoff an sich unterworfen, der von Gide oftmals unmerklich verfremdet und umgeschrieben wird, um u. a. persönliche Probleme in einer allgemeinen Form auszudrücken [3].

Das Labyrinthmotiv ist auch in weiteren Texten der Moderne zentral, wobei die unterschiedlichen Neuinterpretationen des Minotaurus auch die Modellierung der Th.figur bedingen [7. 61–72 und 87–126]: In dem Maße, in dem der Minotaurus seinen Schrecken verliert oder als Verkörperung eines Seelenzustands gedeutet wird, wird Th.' Rolle problematisch. In N. Kazantzakis' Tragödie *Theseus* (1953) – und ähnlich auch in J. Cortázar's *Los Reyes* (1949) – ist Th. der zivilisatorische Held, der im Minotaurus die animalische Seite des Menschen erkennt und letztlich zu akzeptieren lernt. Diese Lösung ist für M. Yourcenar hingegen nicht möglich; in ihrem Stück *Qui n'a pas son minotaure?* (1963) verliert sich Th. in einem Labyrinth, das Bild seiner selbst ist, um einem Minotaurus konfrontiert zu werden, der sein eigenes Schicksal verkörpert und sich daher nicht überwinden läßt. Bei J. L. Borges schließlich stellt sich der Minotaurus als einsamer Gott dar, der die ihm geopfert Menschen »erlöst« – und sich seinerseits von Th. Erlösung erhofft (*La casa de Asterión*, in: *El Aleph*, 1949).

Häufig wird jedoch in der modernen Literatur auf die zentrierende Figur des Minotaurus verzichtet, um das Moment der Verirrung im Labyrinth zu betonen. So versteht sich das lyrische Ich in J. Cocteau's Gedichtzyklus *Le Requiem* (1962) als Th. ohne Ariadnethäden. In einem weitgefästen Verständnis kann jeder Protagonist einer labyrinthischen Situation als »theseischer Held« [6. 135] angesehen werden, etwa bei É. Zola, F. Kafka, M. Frisch oder A. Robbe-Grillet [6. 135–221]. Dabei kann das Labyrinth gleichzeitig als

Bild für den Text dienen, in dem sich Figuren und Leser verlieren – bes. deutlich in U. Eco's *Il nome della cosa* (1980), dessen Handlung ihren Schlußpunkt in einer labyrinthischen Bibliothek findet.

B.5.2. Bildende Kunst

Im 19. Jh. hat A. Canova mehrere klassizistische Figurengruppen geschaffen, die den Kampf gegen den Minotaurus darstellen. Während er in einer Version von 1805 (Possagno, Gipsoteca Canoviana) Th. als grausamen Helden modelliert, der den bereits Boden gegangenen Minotaurus der Gurgel packt und zum tödlichen Hieb ausholt, stellt er Th. im Moment nach dem Sieg als melancholischen Helden dar, der nachdenklich auf seinem Opfer sitzt (1782, London, Victoria and Albert Museum).

Th.' Sieg wird auch von L. Corinth problematisiert. Sein Gemälde *Ariadne auf Naxos* (1913, München, Kunstsalon Francke) spielt auf die bekannte Pose der schlafenden Ariadne an. Während dieses Bildmotiv meist die Verlassenheit der Betrogenen oder ihre Auffindung durch Dionysos zum Thema hat, variiert Corinth die Tradition, indem er Ariadne schlafend, Th. jedoch von dem hereinbrechenden dionysischen Zug erschreckt zeigt. So wird der Sieg der Kultur über das archaische Monster zurückgenommen, was durch die ironische Überzeichnung von Th.' Helmbusch und die wilde, farbenfrohe Pinselührung unterstrichen wird. In eine ähnliche Richtung geht die Rezeption durch Künstler, die dem Surrealismus nahestehen (A. Masson, S. Dalí und P. Picasso); diese interessieren sich jedoch weniger für Th. als für den Minotaurus und das Labyrinthmotiv.

→ *Ariadne; Minotaurus; Phaidra; Dionysos*

Forschungsliteratur

[1] D. ANDERSON, Before the Knight's Tale: Imitation of Classical Epic in Boccaccio's »Teseida«, 1988 [2] D. FRAKE, »A Midsummer Night's Dream« as a Comic Version of the

Theseus Myth, in: D. Kehler (Hrsg.), *A Midsummer Night's Dream. Critical Essays*, 1998, 260–274 [3] P. A. GENOVA, André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité, 1995 [4] H. KERN, Labyrinth, 1999 [5] K. SCHEFFOLD/F. JUNG, Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, 1988 [6] M. SCHMELING, Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell, 1987 [7] A. SIGANOS, Le minotaure et son mythe, 1993 [8] I. TIEMANN, Die Deutung des Minotaurus von den ältesten Quellen bis zum frühen Mittelalter, 1992 [9] H. J. WALKER, Theseus and Athens, 1995 [10] W. WOODHULL, Out of the Maze. A Reading of Gide's »Thésée«, in: *JMMLA*, 21/1, 1988, 1–14.

Zitierte Quellen

[11] Fulgentius, Super Thebaidem, in: Fabius Planciades Fulgentius, Opera, hrsg. von R. Helm, 1970 [12] G. W. F. HEGEL, Die Verfassung Deutschlands, in: Werke 1, hrsg. von E. Moldenhauer et al., 1971, 451–610.

Joachim Harst (Tübingen)

Thisbe s. Pyramos und Thisbe

Thyestes s. Atreus und Thyestes

Ulixes s. Odysseus

Venus s. Aphrodite

Vulcanus s. Hephaistos

Zentauren s. Kentauren

Zeus

(Ζεύς; lat. Iup(p)iter)

Z., der Hauptgott der Olympischen Götterwelt, Himmelsgott, Sohn des Kronos und der Rhea, tritt im ant. Mythos und seiner Rezeption häufig episodisch in den Geschichten anderer Figuren auf. Im Folgenden werden die Hauptpunkte des ant. Z. mythos behandelt; zur Rezeption der Einzelmythen wird auf die Einträge zu den betreffenden Figuren verwiesen.

A. Name und früheste Zeugnisse

Der Name Z. (Genetiv: Διός/Diós) ist in vielen Varianten bezeugt. Er geht auf eine indogermanische Wurzel (diu-) zurück, die »Tag«, »Himmel« und personifiziert »Himmelsgott« bedeutet. Die Grundbedeutung ist »leuchten« oder »Helligkeit«. Davon leiten sich z. B. auch die lat. Wörter *dies* (»Tag«) und *divus* (»göttlich«) ab. Das lat. *diuspiter* entspricht dem griech. Ausdruck Z. πατήρ (Z. *patēr*, »Vater Zeus«, bei Homer). Auch in der lat. Wurzel *io-* ist die ursprüngliche Bedeutung enthalten; Iuppiter stellt die Vokativform dar [14. 999–1001].

Früheste Zeugnisse des Namens finden sich auf mykenischen Tontafeln in Knossos auf Kreta (Wende des 15. zum 14. Jh.) und Pylos an der Westküste Messeniens auf der Peloponnes (Wende des 13. zum 12. Jh.). In Knossos wurde Z. als Monatseponym verehrt, in Pylos besaß er ein Heiligtum, wo er mit der Göttin Hera und einer später nicht mehr bekannten Gottheit namens Drimios, die als sein Sohn bezeichnet wird, verehrt wurde [14. 1001–1009]; [2. 3].

B. Aufstieg zur Herrschaft

Hesiods *Theogonie* bietet den bekanntesten griech. Sukzessionsmythos. Danach erzeugt Uranos mit Gaia die Titanen, die Kyklopen und die drei Hundertarmigen (Hekatoncheires, Hes. theog. 134–158). Diese Söhne sind dem Uranos verhaßt, und er schließt sie im Schoß der Erde ein. Darunter leidet Gaia; sie fordert ihre Söhne zur Rache auf. Daraufhin entmannt Kronos den Uranos und erlangt die Herrschaft über die Götter (Hes. theog. 158–182). Kronos wiederum zeugt mit Rhea fünf Kinder, die er als Reaktion auf ein Orakel verschlingt, um zu verhindern, daß er von seinem eigenen Sohn überwunden werde (Hes. theog. 453–467). Als sie mit Z. schwanger ist, flieht Rhea zu ihren Eltern Gaia und Uranos. Gaia verbirgt den kleinen Z.

in einer Höhle im kretischen Lyktos und übergibt Kronos stattdessen einen mit Windeln umwickelten Stein, den dieser verschlingt. Nach einem Jahr zwingt Z. Kronos mit Gaias Hilfe, erst den Stein und dann die verschlungenen Kinder zu erbrechen. Den Stein stellt er in Delphi auf. Z. befreit die vom Vater in Fesseln gelegten Kyklopen und erhält zum Dank die Waffen Blitz und Donner. Sie sind die Unterpfeiler und Garant seiner Herrschaft (Hes. theog. 468–506). Er befreit außerdem die gefangenen Hundertarmigen und besiegt mit ihrer Hilfe nach zehnjährigem Kampf Kronos und die übrigen Titanen. Diese werden von den Hundertarmigen in den Tartaros gestürzt (Hes. theog. 617–733).

Z. hat jedoch noch den Kampf gegen Typhon zu bestehen, um seine Herrschaft endgültig zu sichern. Dieses hundertköpfige Ungeheuer ist Gaias letzter Sproß, den sie gegen die Herrschaft des Z. aussendet. Z. bezwingt ihn und wirft ihn in den Tartaros (Hes. theog. 820–868). Danach wählen ihn die Götter nach dem Ratschluß der Gaia zum König und Herrscher, und er verteilt unter ihnen die Ehren (Hes. theog. 881–885). Die Parallelen zum hethitischen Kumarbiepos zeigen die lange Tradition, in der der griech. Sukzessionsmythos steht; dort liegt eine Sukzession von vier Göttergenerationen (Alalu, Anu, Kumarbi, Tesub) vor. Kumarbi kastriert den Gott Anu (dessen Name »Himmel« bedeutet) und verschluckt sein Geschlechtssteil [18. 276–280].

Der Kampf der Olympischen Götter gegen die Giganten (Gigantomachie) wird in dem erhaltenen Teil der *Theogonie* nicht geschildert, doch findet er sich in der späteren literarischen Tradition. Hesiod schildert die Entstehung der Giganten aus den Blutstropfen, die vom Geschlecht des kastrierten Uranos auf die Erde fallen (Hes. theog. 183–187). Im Kampf gegen sie kommt Herakles den Olympiern zu Hilfe, daß die Giganten schließlich besiegt werden (Pind. N. 1,67–69; Apollod. 1,6,1f.).

Einzelheiten des Mythos variieren in der literarischen Tradition. So nennt Homer Okeanos und Tethys als Urpaar (Hom. Il. 14,201 und 246). Die drei Söhne des Kronos und der Rhea (Z., Poseidon und Hades) teilen die Bereiche der Welt untereinander auf: Z. erhält den Himmel, Hades die Unterwelt und Poseidon das Meer (Hom. Il. 15,189–193). Anders als bei Hesiod ist bei Homer Z. der ältere (Hom. Il. 13,355), womit auch seine Vorherrschaft über den Bruder Poseidon begründet wird (Hom. Il. 13,356; 15,164–167;

15,204). Spätere Berichte fügen dem Geburtsmythos weitere Einzelheiten hinzu, so die Rolle der Kureten, die den neugeborenen Z. bewachen und mit ihren Speeren an die Schilde schlagen, um das Geschrei des Kindes vor Kronos zu übertönen (Kall. h. 1,52–54; Apollod. 1,6f.). Auch Namen der Ammen des Z. sind überliefert [14. 1214,59–1216,15].

In lokalen Traditionen und Kulte wird die Höhle des Z. an unterschiedlichen Orten lokalisiert (daher die Beinamen Z. *Idaios*, Z. *Diktaios*); auch in Arkadien gab es Traditionen über Z.'s Geburt und Aufzucht [14. 1210,42–1211,34]. Auf Kreta wurde außerdem an verschiedenen Orten (in Knossos, im Idagebirge, auf der Dikte) auch das Grab des Z. verehrt [5. 580,50–581,7]; [14. 1210,10–41].

Der Göttersitz ist der Olymp, das höchste Bergmassiv des griech. Festlandes, im NO Thessaliens gelegen. Dort herrschen ideale klimatische Bedingungen (Hom. Od. 6,42–46), von dort sendet Z. gutes wie schlechtes Wetter.

C. Aspekte des Wirkens

Die zahlreichen Beinamen des Z. [5. 592,28–671,41]; [4]; [13] sind zum einen eng mit den jeweiligen Kultorten und -formen verknüpft, zum anderen weisen sie die vielen Funktionen und Wirkbereiche des Gottes auch im Mythos aus [12. 1,115–137]; [1. 200–207]. Die für die Mythol. wichtigsten sind die folgenden:

Z. ist der »Vater von Menschen und Göttern« (πατήρ ἀνθρώπων τε θεῶν τε, Hom. Il. 1,544). Dabei handelt es sich um tatsächliche (Zeus ist Vater von Gottheiten und Heroen) wie um metaphorische Vaterschaft im patriarchalen System.

Als Blitzeschleuderer oder Wolkenversammler ist Z. Herr über die himmlische Atmosphäre. Z. als Blitzeschleuderer (*Keraúnios*) findet sich schon früh in der Bildenden Kunst [15. 1423,9–32].

Die indogermanische Wurzel des Namens Z. weist auf die Zuständigkeit für die regelmäßige Abfolge von Tag und Nacht und der Jahreszeiten [14. 1021,32]. Damit verknüpft ist die Vorstellung von Z., der den Menschen ihre wechselvollen Umstände, Gutes wie Schlechtes, zuteilt. In der *Ilias* spricht Achilles zu Priamos, der gekommen ist, die Leiche seines Sohnes Hector auszulösen, von der Nutzlosigkeit der Trauer, die ja nichts bewirke, da die Götter den klaglichen Sterblichen ihr Los bestimmen; zwei Gefäße stehen im Hause des Z., das eine voller guter, das andere voller schlechter Gaben. Aus ihnen verteilt Z. die Gaben unter die Menschen (Hom. Il. 24,524–533).

Die Frage, ob Z. auch den Unschuldigen Leid zuteilt, führt zu der Frage nach dem Verhältnis zwischen

Z. und den Moiren [7]. In Hesiods *Theogonie* sind die Töchter des Z. und der Themis (Hes. theog. 901–906), an anderer Stelle Kinder der Nacht (Hes. theog. 217). Sie sind diejenigen Gottheiten, die den Menschen mit der Geburt ihren Schicksalsfaden spinnen. Das Verhältnis zwischen Z. und den Moiren bei Homer läßt sich nicht widerspruchsfrei deuten [11. 24f.]; [3. 69–73]; [1. 205–206]. Teils muß Z. sich ihrem Willen beugen (z. B. Hom. Il. 16,433–38, wo er den Tod seines eigenen Sohnes Sarpedon akzeptiert), teils erscheint Z. als derjenige, der über das Schicksal bestimmt (z. B. Hom. Il. 8,66–77). Herodot behauptet den Primat der Moira über die Götter (Hdt. 1,91,1). Während z. B. Passagen bei Bakchylides (Bakchyl. 15,50) und später Platon (Plat. rep. 617d–e) Z. von Schuld und Leid der Menschen freisprechen, finden sich im Theognis-Corpus Verse, die Z. als den Zuteiler von Reichtum und Armut zeigen (Thgn. 157f.) und die an Z. die Frage nach seinem Umgang mit Gerechten und Ungerechten stellen (Thgn. 373–387 [17. 454–459]). In Lukians Dialog *Juppiter confutatus* (*Zeus elenchómenos/Jupiter wird widerlegt*) wird Z. selbst nach seinem Verhältnis zu den Moiren befragt und von seinem Dialogpartner Kyniskos in arge Bedrängnis gebracht.

Z. hat ferner die Macht, Menschen mit Unsterblichkeit zu beschenken. Berühmt ist die Geschichte des Tithonos, des Geliebten der Eos, für den sie von Z. Unsterblichkeit erbittet und auch erlangt, ohne jedoch auch ewige Jugend zu verlangen (Hom. h. 5,218–238); anders erhält Ganymedes von Z. ewige Jugend und Unsterblichkeit. Endymion wiederum erbittet sich von Z. ewigen Schlaf und ewige Jugend (Apollod. 1,7,5); eine andere Überlieferung begreift den ewigen Schlaf als Strafe des Z., weil Endymion Hera begehrte (Schol. Apoll. Rhod. 4,579).

D. Ehefrauen, Geliebte und Opfer sexueller Gewalt

Z. wird durch göttliche und menschliche Frauen zum Vater von Gottheiten und Heroen [14. 1225, 18–1246,7]. Bereits bei Homer (Hom. Il. 14,315–328) und bei Hesiod (Hes. theog. 886–964) finden sich Aufzählungen der Ehen und anderer sexueller Verbindungen des Z. Es entstanden Kataloge, die in alphabetischer Reihenfolge die Frauen, mit denen Z. Kinder zeugt, und Frauen, die er in Verwandlung sexuell verfolgt, aufzählten (Clemens, *Recognitions* 10,20,2–10,23,3, vgl. Clemens, *Homillai* 5,12,1–5,17,5; vgl. etwa auch Arachnes Webarbeit in Ov. met. 6,102–115 [5. 581 ff.]; [14. 1311,35–59]). Diese Affären wurden zum beliebten Thema der Liebesdichtung; hier wurde Z. zum Liebhaber und damit Vorbild für das liebende poetische Ich [14. 1310,20–1314,18].

Bei den christl. Autoren dienten diese Liebesaffären der Polemik gegen die paganen Gottesbilder [14. 1317,51–1318,67]. Die Autoren konnten dabei auf philosophische Kritik seit Xenophanes zurückgreifen, der bereits im 6. Jh. v. Chr. die anthropomorphen Gottesbilder und ihre Implikationen in Frage gestellt hatte (Xenophan. DK 21B 11–16 [14. 1321,10–53]).

Hesiod zählt die Gattinnen des Z. und ihre göttlichen Kinder auf (Hes. theog. 886–964). Mit Metis, einer der Töchter der Thetys und des Okeanos (Hes. theog. 358), zeugt Z. Athena. Vor deren Geburt verschlingt er Metis, da Gaia und Uranos vorausgesagt haben, ein Sohn der Metis werde ihn stürzen (Hes. theog. 887–900). Die Geburt der Athena aus dem Haupt des Z. findet sich ebenfalls bereits bei Hesiod (Hes. theog. 924f.; zu Fragen der Echtheit [9. 397–399]); die Geburt der Athena in Waffen wird dem Stesichoros zugeschrieben (Schol. Apoll. Rhod. 4,1310); als weitere Details finden sich Angaben über die Geburtshilfe durch Hephaistos (Pind. O. 7,35–38) oder Prometheus (Eur. Ion 454–457). Apollodor nennt Metis als Helferin des Z., die ihm ein Zaubermittel gibt, um Kronos Heraausgabe seiner Kinder zu zwingen (Apollod. 1,1,7). Bei Homer tritt dagegen keine personifizierte Metis auf; hier erhält Z. das Epitheton »Allweiser« (*Mētēta*; Hom. Il. 1,175 und 508).

In der Aufzählung der *Theogonie* (Hes. theog. 901–920) heiratet Z. nach Metis Themis, mit der er u. a. die Moiren zeugt, dann die Okeanostochter Eurynome, die die Chariten gebiert; mit Demeter zeugt er Persephone, mit Mnemosyne die neun Musen. Leto wird Mutter des göttlichen Geschwisterpaars Apollon und Artemis; Einzelheiten – Letos Flucht vor dem Zorn der Hera und die Geburt der Zwillinge auf Delos – schildern der Homerische Apollonhymnus (Hom. h. 3,25–125) und Apollodor (Apollod. 1,4,1). Den Abschluß in Hesiods Reihe bildet Hera, die dem Z. Eileithyia (die Göttin der Geburt), Hebe (die Göttin der Jugend) und Ares (den Gott des Krieges) gebiert (Hes. theog. 921–923).

Die Abfolge der Vereinigungen des Z. bzw. ihre Ehelichkeit ist keine feststehende Tradition. Apollodor führt erst die Ehe mit Hera an und läßt dann die Reihe anderer Vereinigungen folgen (Apollod. 1,3,1), woraus der Zorn der Hera auf die Geliebten seine Begründung erhält. Viele der Genealogien finden sich schon bei Homer (z. B. Helena als Tochter des Z. in Hom. Il. 3,426; Antiope in Hom. Od. 11,260); die Verwandlungsgeschichten selbst sind erst später bezeugt.

An göttlichen Söhnen hat Z. – neben den bereits genannten – den Hermes und den Dionysos (Hes. theog. 938–42). Mutter des Hermes ist die Bergnymphe Maia, die Tochter des Atlas. Neben seinen anderen göttlichen Aufgaben spielt Hermes auch im

Kampf gegen das Ungeheuer Typhon eine wichtige Rolle: Als Z. von Typhon gefangen wird, durchtrennt dieser ihm die Sehnen und verbirgt sie; Hermes und sein Begleiter stehlen dem Drachen Delphyne die Sehnen und fügen sie dem Z. wieder ein (Apollod. 1,6,3).

Mutter des Dionysos ist Semele, die Tochter des Kadmos. Sie wird von der eifersüchtigen Hera getäuscht, die ihr nahelegt, sie solle von ihrem göttlichen Liebhaber das Privileg erbitten, ihm in seiner göttlichen Gestalt zu begegnen. Ohne zu wissen, was er verspricht, gesteht ihr Z. einen Wunsch zu, und Semele verbrennt in seinem Blitzstrahl. Z. rettet den noch nicht ausgewachsenen Fötus des Dionysos und näht ihn in seinen Schenkel ein. Diese Genealogie findet sich bereits bei Hesiod und Homer (Hes. theog. 940f.; Hom. Il. 14,325), Semeles Tod im Blitzstrahl bei Pindar (Pind. O. 2,25f.); die Schenkelgeburt erwähnt Herodot (Hdt. 2,146) als Erzählung der Griechen (vgl. auch Apollod. 3,4,3).

In der Liebesdichtung kehren bestimmte Verwandlungen des Z. immer wieder, bildet sich eine Art Kanon der »Liebesabenteuer« des Z. heraus. Lukian (Lukian. dial. deor. 2,1) läßt Z. sich bei Eros beklagen, daß er sich verwandeln müsse, um sterbliche Frauen gewinnen zu können; Z. nennt hier die Gestalten von Satyr, Stier, Gold, Schwan und Adler und spielt damit auf die Geschichten von Antiope, Europa, Danaë, Leda und Ganymed an:

Antiope ist die Tochter des Flußgottes Asopos (Hom. Od. 11,260) oder des Nykteus (Apollod. 3,5,5; Paus. 2,6,1). Z. schwängert sie in Gestalt eines Sartyr (Silene, Satyr). Sie flieht vor dem Zorn ihres Vaters, wird in dessen Auftrag von Lykos gefangen genommen und gebiert in Boiotien die Zwillinge Amphion und Zethos (Schol. Apoll. Rhod. 4,1090).

Europa ist die Tochter des phönikischen Königs Agenor oder dessen Sohnes Phoinix. Sie wird, als sie Strand von Phoinikien spielt, von Z. in Gestalt eines Stieres geraubt und nach Kreta gebracht, wo sie drei Söhne gebiert: Minos, Rhadamanthys und Sarpedon. Der Mythos war schon in der Antike ein beliebtes Thema in Literatur und Bildender Kunst, erhalten sind u. a. das Epyllion *Europa* des Moschos (2. Jh. v. Chr.) und die Darstellung in Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 2,846–875).

Danaë ist von ihrem Vater Akrisios, dem König von Argos, aufgrund eines Orakels eingesperrt worden. Z. gelangt in der Gestalt eines Goldregens zu ihr und schwängert sie. Ihr Sohn ist Perseus (Apollod. 2,4,1). Die Geschichte der Danaë erfährt in der Liebesdichtung Umdeutungen; wird der in Gold verwandelte Gott zum Zeichen käuflicher Liebe (z. B. Ov. am. 3,8,29–34).

Leda, die Tochter des Thestios, des Königs von Aitolien, wird von Z. in Gestalt eines Schwans vergewaltigt. Ihre Geschichte ist deshalb für die griech. Sagenwelt von besonderem Interesse, weil dieser Verbindung Helena hervorgeht, deren Raub durch den Trojaner Paris den Trojanischen Krieg veranlaßt. Leda legt Eier, aus denen die Dioskuren Kastor und Polydeukes sowie Helena kriecken. Die Geschichte der Leda und des Z. ist erst bei Euripides bezeugt (Eur. Hel. 16–21). Nach einer anderen Version stellt Z. der Nemesis, der Tochter der Nacht, nach; diese verwandelt sich in verschiedene Tiere, um ihm zu entkommen, und wird als Gans von Z. in der Gestalt eines Schwans vergewaltigt. Leda findet das von Nemesis gelegte Ei und brütet Helena aus (Apollod. 3,10,7). Das Ei der Leda konnte noch Pausanias' Zeit (2. Jh. n. Chr.) in Sparta besichtigt werden (Paus. 3,16,1).

Von Ganymedes schließlich heißt es bereits in der *Ilias*, er sei wegen seiner Schönheit von den Göttern geraubt worden, damit er Z. als Mundschenk diene (Hom. Il. 20,231–35). Ab dem 6. Jh. v. Chr. findet sich die Deutung des Raubes als homoerotisches Verlangen des Z. (z. B. Pind. O. 1,41–45), in der Sammlung der Theognisgedichte ist sie deutlich ausgeschrieben, indem in Anspielung auf die Entführung die Knabenliebe positiv gewertet wird: »Die Knabenliebe ist süß, denn auch der Kronide liebte den Ganymed« (Thgn. 1345). Im 4. Jh. kommt als weiterer Protagonist der Adler hinzu, der den Knaben zum Olymp trägt. Die Einführung dieses Motivs bildet die Voraussetzung für die Version von der Metamorphose des Z. selbst in den Adler (Anth. Pal. 12,64f.; Ov. met. 10,155f.). Die Verwandlung des Z. in einen Adler wurde auch in Verbindung zu anderen seiner Geliebten gebracht, z. B. Asteria (Ov. met. 1,114) oder Aigina (Clemens, *Recognitiones* 10,22,2). An der Erzählung von Ganymedes läßt sich das zunehmende Interesse des Z. als Liebhaber nachvollziehen, ein Bild, das bei Homer noch weit hinter dem des unbeschränkt herrschenden Gottes zurücksteht, wenn es auch in der Begegnung zwischen Hera und Z. schon aufblüht (Hom. Il. 14, 292–96).

Durch die Komödie *Amphitruo* des Plautus wurde die Geschichte der Alkmene berühmt (*Amphitruo* und Alkmene). Z. schläft mit ihr in der Gestalt ihres Gatten Amphitruo, nachdem er zuvor die Nacht verlängert hat. Von Z. gebiert Alkmene den Herakles, von ihrem nächsten Tag anreisenden Gatten dessen Zwillingbruder Iphikles. Schon bei Homer (Hom. Od. 11,266–268) wird das Liebesverhältnis zwischen Alkmene und Z. erwähnt, hier allerdings ohne das Motiv der Verwandlung oder der verlängerten Nacht; auch in der Darstellung Hesiods (Hes. theog. 943f.; vgl. Ps. Hes. *Aspis* 1–56) ist davon keine Rede. Das Verwandlungsmotiv findet sich erst-

mals bei Pindar (Pind. N. 10,10–17) und wird durch dramatische Bearbeitungen zum Vorbild für die lat. Komödie [16]; [10].

Die Nymphe Kallisto, Tochter des Lykaon, eine jungfräuliche Jagdführin der Göttin Artemis, wird in der sicher einflußreichsten Version Ovids (Ov. met. 2,401–507) von Z. vergewaltigt, nachdem er zuvor die Gestalt der Artemis angenommen hat, um sie unerkannt ansprechen zu können. Sie gebiert den Arkas und wird von der zornigen Hera in eine Bärin verwandelt (nach einer anderen Version von Artemis, vgl. Hyg. astr. 2,1). In der Darstellung Apollodors verwandelt Z. selbst Kallisto, um die Sache vor Hera zu verbergen (Apollod. 3,8,2). Als der Bärin der Tod droht, rettet Z. sie, indem er sie als Stern den Himmel versetzt. Eine ähnliche Episode ist bei Ovid überliefert: Jupiter verwandelt die Nymphe Io, nachdem er sie vergewaltigt hat, in eine Kuh, die sich Juno in ihrer Eifersucht zum Geschenk ausbittet; vom hundertäugigen Argus bewacht, wird sie schließlich Merkur befreit und bekommt von Z. Unsterblichkeit verliehen (Ov. met. 1,567–749).

E. Strafen des Zeus

Als oberster Herr über Götter und Menschen straft Z. auch Frevler oder Ungehorsame. So wird Typhon ins Innere der Erde verbannt (s. o. B.). Mit einem Blitzstrahl tötet Z. Asklepios, den Sohn Apollons. Dieser ist von dem Kentauren Cheiron zum Arzt ausgebildet worden. Als sogar Tote wieder zum Leben erweckt, erregt diese Hybris den Zorn des Z. (Pind. P. 3,54–58). Nach Apollodor (Apollod. 3,10,5) ist die Motivation Z.' die Furcht, die Menschen könnten dieses Heilmittel von Asklepios erhalten und dann einander helfen. Weil sein Sohn Apoll aus Zorn über die Ermordung des Asklepios die Kyklopen tötet, von denen Z. ja den Blitzstrahl erhalten hat, will ihn Z. in den Tartaros verbannen. Auf Bitten Letos, Apolls Mutter, wandelt er die Strafe in einjährigen Hirtendienst bei Admetos um (Alkestis und Admetos; Eur. Alc. 1–9; Apollod. 3,10,5).

Auch Homer kennt rigorose Strafen des Z. Hephaistos erinnert in der Götterversammlung daran, daß Z., wenn ihm beliebt, alle Götter von ihrem Thron stürzen könne: »Denn er ist bei weitem der Stärkste« (Hom. Il. 1,581). Er bittet seine Mutter Hera, Z. nachzugeben, da er nicht Zeuge werden wolle, wie sie von ihm geschlagen wird, und erinnert daran, wie er selbst von Z. vom Olymp gestürzt wurde (Hom. Il. 1,590–94; an anderer Stelle macht Hephaistos allerdings seine Mutter für den Sturz vom Olymp verantwortlich: Hom. Il. 18,394–97).

Z. selbst erinnert seine Gattin Hera daran, wie er sie zur Strafe für ihr feindliches Verhalten gegenüber Herakles mit Gewichten an den Füßen aufhing und jeden Gott, der ihr helfen wollte, ■■ Boden schleuderte. Zudem droht er ihr weitere Schläge ■■ (Hom. II. 15,16–24).

Ein anderes prominentes Opfer von Z.' Zorn ist der Titan Prometheus. Bei Hesiod trägt ■■ die Züge des listigen Schalks, der durch einen Betrug den mächtigen Göttervater hinter Licht zu führen versucht. Z. läßt sich nicht täuschen und nimmt zur Strafe den Menschen das Feuer wieder fort. Ein zweites Mal betrügt Prometheus den Z., diesmal erfolgreich, indem er das Feuer stiehlt und den Menschen wieder zurückbringt. Zur Strafe wird er gebunden, ein Adler frißt täglich seine Leber, des Nachts wächst sie wieder nach (Hes. theog. 521–24). Die berühmteste Darstellung dieses Mythos ist sicherlich die unter dem Namen des Aischylos überlieferte Tragödie *Der gefesselte Prometheus*. Hier wird Prometheus zum Kulturbringer schlechthin stilisiert.

Ixion, der König der Lapithen, wird von Z. im Tartaros auf ein sich immer drehendes feuriges Rad gespannt, weil ■■ sich des Beischlafs mit Hera rühmte (Schol. Apoll. Rhod. 3,62; Pind. P. 2,25–42). Weitere bekannte in der Unterwelt bestrafte Frevler sind Tantalos und Sisyphos. Über Tantalos, den Sohn des Z. und einer der Nymphen, existieren mehrere Mythenversionen; nach der wohl bekanntesten setzt er seinen eigenen Sohn Pelops den Göttern zum Mahl vor, um ihre Allwissenheit ■■ prüfen, und muß dafür in der Unterwelt, Wasser und Früchte ständig vor Augen, ewigen Hunger und Durst leiden (Hom. Od. 11,582–92; Pind. O. 1,37–58; Ov. met. 4,458 f.). Nach einer älteren Version wünscht sich Tantalos ein göttergleiches Leben. Diesen Wunsch erfüllte ihm Z., hängt aber zugleich einen Stein über sein Haupt, ■■ daß ihm jede Freude vergällt wird (Pind. O. 1,54–58; Eur. Or. 4–10). Sisyphos wird damit bestraft, daß er unermüdlich einen Felsblock auf einen Berg wälzen muß, der immer wieder herunterrollt (Hom. Od. 11,593–600). Die Ursache für seine Qualen erzählen verschiedene Geschichten, die alle zu der ihm zugeschriebenen Schlaueheit und Listigkeit in Bezug stehen. Direkt in Verbindung mit einem Vergehen gegenüber Z. bringt Sisyphos die Erzählung Apollodors: Z. hat Aigina geraubt, die Tochter des Flußgottes Asopos; dies verrät

Sisyphos ihrem Vater, der auf der Suche nach ihr nach Korinth gekommen ist (Apollod. 1,9,3 und 3,12,6; Schol. Hom. II. 1,180; Paus. 2,5,1). Eine allegorische Deutung erfahren die Mythen solcher Unterweltstrafen bei Lukrez (Lucr. 3,977–1010), indem sie als Ausdruck diesseitiger Lebens- und Gefühlsweisen interpretiert werden.

Den Blitz setzt Z. häufig als Waffe gegen Frevler ein (z. B. Hes. theog. 514 f.: Menoitios; Hes. frag. 30, 15 ff., Apollod. 1,9,7: Salmoneus). Lykaon, der König von Arkadien, wird vom Blitz erschlagen, als er Z. einen Menschen ■■■■ Mahl vorsetzt bzw. ein Menschenopfer darbringt (Apollod. 3,8,1). Nach einer anderen Version wird er dafür in einen Wolf verwandelt (Ov. met. 1,237; Paus. 8,2,3).

→ Athena; Danaë; Demeter; Ganymedes; Hera; Kronos; Leda

Forschungsliteratur

- [1] W. BURKERT, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, 1977 [2] W. BURKERT, Typen griechischer Mythen auf dem Hintergrund mykenischer und orientalischer Tradition, in: W. Burkert, Kleine Schriften I. Homeric, hrsg. von C. Riedweg, 2001, 1–12 [3] P. CHANTRAINE, Le divin et les dieux chez Homère, in: Entretiens 1, 1952, 47–94 [4] A. B. COOK, Zeus. A Study in Ancient Religion, 3 Bde., 1914–1940 [5] E. FEHLER, Art. Zeus, in: ALM Bd. 6, 1937, 564–671 [6] F. GRAF/A. LEY, Art. Iuppiter, in: DNP 6, 1999, 77–83 [7] W. C. GREENE, Moira. Fate, Good and Evil in Greek Thought, 1948 [8] A. HENRICHS/B. BÄBLER, Art. Zeus, in: DNP 12/2, 2002, 782–791 [9] Hesiod, Theogony, ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, 1966 [10] E. LEFÈVRE, Maccus vortit barbaram. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo, 1982 [11] W. PÖTSCHER, Moira, Themis und τιμή im homerischen Denken, in: Wiener Studien 73, 1960, 5–39 [12] L. PRELLER/C. ROBERT, Griechische Mythologie, 1984 [13] H. SCHWABL, Art. Zeus (Teil I: Epiklesen), in: RE 19, 1972, 253–376 [14] H. SCHWABL et al., Art. Zeus (Teil II), in: RE Suppl. 15, 1978, 994–1411 [15] E. SIMON, Art. Zeus (Teil III: Archäologische Zeugnisse), in: RE Suppl. 15, 1978, 1411–1441 [16] E. STÄRK, Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus, in: RhM 125, 1982, 275–303 [17] Theognis, Le premier livre, hrsg. und komm. von B. A. van Groningen, 1966 [18] M. L. WEST, The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, 1999.

Christiane Krause (Hamburg)

Auswahlbibliographie

Die folgende Auswahlbibliographie verzeichnet wichtige weiterführende Forschungstitel, die sich mit der Rezeption der griechischen und römischen Mythologie beschäftigen. Aufgenommen sind hier nur solche Werke, die von allgemeinem und übergreifendem Interesse sind, sich also nicht mit einer Einzelfigur, einem Einzelautor oder einem Einzelwerk beschäftigen. Mythentheoretische Werke sind nicht aufgeführt.

A. Nachschlagewerke

A.1. Lexika zur Mythenrezeption

- Irène AGHION et al., Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000
Yves BONNEFOY (Hrsg.), Dictionnaire des mythologies, 2 Bde., Paris 1981
Benjamin HEDERICH, Gründliches mythologisches Lexikon [1724, 1770], Ndr. der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1967
Herbert HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1953 u. ö.
Lucia IMPELLUSO, Götter und Helden der Antike, Berlin 2003 (= Stefano Zuffi [Hrsg.], Bildlexikon der Kunst, Bd. 1, Berlin 2003)
Manfred KERN und Alfred EBENBAUER (Hrsg.), Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, Berlin 2003
Heinrich KRAUSS und Eva UTHEMANN, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1998
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), 4 Bde., Zürich 1981–1997
Hans K. LÜCKE und Susanne LÜCKE, Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek bei Hamburg 1999.
Eric M. MOORMANN und Wilfried UITTERHOEVE, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995
Andor PIGLER, Barockthemen. Eine Auswahl von Zeichnungen ■■■ Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 Bde. (Bd. 2: Profane Darstellungen, Bd. 3: Tafelband, Budapest 21974)
Donald M. PODUSKA, Classical Myths in Music. A Selective List, in: Classical World 92.3, 1999, 195–276
Jane Davidson REID (Hrsg.), The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1330–1990s, 2 Bde., Oxford und New York 1993

Alexander REISCHERT, Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, 2 Bde., Kassel et al. 2001

Wilhelm Heinz ROSCHER (Hrsg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 11 Bde., Leipzig 1884–1936.

A.2. Bibliographien und Datenbanken

- Michael von ALBRECHT et al. (Hrsg.), Bibliographie zum Fortwirken der Antike in den deutschsprachigen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. et al. 2005
www.antikerezeption.fu-berlin.de (Archiv für Antikerezeption in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, FU Berlin)
<http://www.ocaw.ac.at/kal/mythos/bibliomythos.pdf> (Bibliographie zum Nachleben des Mythos der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).

B. Forschung zur Mythenrezeption

B.1. Allgemeines

- Satia BERNEN und Robert BERNEN, Myth and Religion in European Painting 1270–1700. The Stories ■■ the Artists Knew Them, London 1973
Pierre BRUNEL (Hrsg.), Mythes et littératures, Paris 1994
Francesca CAPPELLETTI und Gerlinde HUBER-REBENICH (Hrsg.), Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Ikonographische Repertorien ■■■ Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 2), Berlin 1997
Sabine COELSCH-FOISNER (Hrsg.), Metamorphosen. Akten der Tagung der interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg (Zell an der Pram, 2003), Heidelberg 2005
Joachim DALFEN, Antiker Mythos, erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien, 15–17. November 2001, Wien 2004
Verena EHRRICH-HAEFELI ■■ al. (Hrsg.), Antiquitates renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für R. Böschenstein zum 65. Geburtstag, Würzburg 1998
Luba FREEDMAN und Gerlinde HUBER-REBENICH (Hrsg.), Wege ■■■ Mythos (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 3), Berlin 2001

Z. selbst erinnert seine Gattin Hera daran, wie er sie zur Strafe für ihr feindliches Verhalten gegenüber Herakles mit Gewichten an den Füßen aufhing und jeden Gott, der ihr helfen wollte, zu Boden schleuderte. Zudem droht er ihr weitere Schläge an (Hom. Il. 15,16–24).

Ein anderes prominentes Opfer von Z.'s Zorn ist der Titan Prometheus. Bei Hesiod trägt er die Züge des listigen Schalks, der durch einen Betrug den mächtigen Göttervater hinter Licht zu führen versucht. Z. läßt sich nicht täuschen und nimmt zur Strafe den Menschen das Feuer wieder fort. Ein zweites Mal betrügt Prometheus den Z., diesmal erfolgreich, indem er das Feuer stiehlt und den Menschen wieder zurückbringt. Zur Strafe wird er gebunden, ein Adler frißt täglich seine Leber, des Nachts wächst sie wieder nach (Hes. theog. 521–24). Die berühmteste Darstellung dieses Mythos ist sicherlich die unter dem Namen des Aischylos überlieferte Tragödie *Der gefesselte Prometheus*. Hier wird Prometheus zum Kulturbringer schlechthin stilisiert.

Ixion, der König der Lapithen, wird von Z. im Tartaros auf ein sich immer drehendes feuriges Rad gespannt, weil er sich des Beischlafs mit Hera rühmte (Schol. Apoll. Rhod. 3,62; Pind. P. 2,25–42). Weitere bekannte in der Unterwelt bestrafte Frevler sind Tantalos und Sisyphos. Über Tantalos, den Sohn des Z. und einer der Nymphen, existieren mehrere Mythenversionen; nach der wohl bekanntesten setzt er seinen eigenen Sohn Pelops den Göttern zum Mahl vor, um ihre Allwissenheit zu prüfen, und muß dafür in der Unterwelt, Wasser und Früchte ständig vor Augen, ewigen Hunger und Durst leiden (Hom. Od. 11,582–92; Pind. O. 1,37–58; Ov. met. 4,458f.). Nach einer älteren Version wünscht sich Tantalos ein göttergleiches Leben. Diesen Wunsch erfüllte ihm Z., hängt aber zugleich einen Stein über sein Haupt, so daß ihm jede Freude vergällt wird (Pind. O. 1,54–58; Eur. Or. 4–10). Sisyphos wird damit bestraft, daß er unermüdlich einen Felsblock auf einen Berg wälzen muß, der immer wieder herunterrollt (Hom. Od. 11,593–600). Die Ursache für seine Qualen erzählen verschiedene Geschichten, die alle zu der ihm zugeschriebenen Schlaueit und Listigkeit in Bezug stehen. Direkt in Verbindung mit einem Vergehen gegenüber Z. bringt Sisyphos die Erzählung Apollodors: Z. hat Aigina geraubt, die Tochter des Flußgottes Asopos; dies verrät

Sisyphos ihrem Vater, der auf der Suche nach ihr nach Korinth gekommen ist (Apollod. 1,9,3 und 3,12,6; Schol. Hom. Il. 1,180; Paus. 2,5,1). Eine allegorische Deutung erfahren die Mythen solcher Unterweltstrafen bei Lukrez (Lucret. 3,977–1010), indem sie als Ausdruck diesseitiger Lebens- und Gefühlsweisen interpretiert werden.

Den Blitz setzt Z. häufig als Waffe gegen Frevler ein (z. B. Hes. theog. 514f.: Menoitios; Hes. frg. 30, 15ff., Apollod. 1,9,7: Salmoneus). Lykaon, der König von Arkadien, wird vom Blitz erschlagen, als er Z. einen Menschen zum Mahl vorsetzt bzw. ein Menschenopfer darbringt (Apollod. 3,8,1). Nach einer anderen Version wird er dafür in einen Wolf verwandelt (Ov. met. 1,237; Paus. 8,2,3).

→ Athena; Danaë; Demeter; Ganymedes; Hera; Kronos; Leda

Forschungsliteratur

- [1] W. BURKERT, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, 1977 [2] W. BURKERT, Typen griechischer Mythen auf dem Hintergrund mykenischer und orientalischer Tradition, in: W. Burkert, Kleine Schriften I. Homeric, hrsg. von C. Riedweg, 2001, 1–12 [3] P. CHANTRAINE, Le divin et les dieux chez Homère, in: Entretiens 1, 1952, 47–94 [4] A. B. COOK, Zeus. A Study in Ancient Religion, 3 Bde., 1914–1940 [5] E. FEHRLER, Art. Zeus, in: ALM Bd. 6, 1937, 564–671 [6] F. GRAF/A. LEY, Art. Iuppiter, in: DNP 6, 1999, 77–83 [7] W. C. GREENE, Moira. Fate, Good and Evil in Greek Thought, 1948 [8] A. HENRICHS/B. BÄBLER, Art. Zeus, in: DNP 12/2, 2002, 782–791 [9] Hesiod, Theogony, ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, 1966 [10] E. LEFÈVRE, Maccus vortit barbaram. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo, 1982 [11] W. PÖTSCHER, Moira, Themis und τιμή im homerischen Denken, in: Wiener Studien 73, 1960, 5–39 [12] L. PRELLER/C. ROBERT, Griechische Mythologie, 1984 [13] H. SCHWABL, Art. Zeus (Teil I: Epiklesen), in: RE 19, 1972, 253–376 [14] H. SCHWABL et al., Art. Zeus (Teil II), in: RE Suppl. 15, 1978, 994–1411 [15] E. SIMON, Art. Zeus (Teil III: Archäologische Zeugnisse), in: RE Suppl. 15, 1978, 1411–1441 [16] E. STÄRK, Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus, in: RhM 125, 1982, 275–303 [17] Theognis, Le premier livre, hrsg. und komm. von B. A. van Groningen, 1966 [18] M. L. WEST, The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, 1999.

Christiane Krause (Hamburg)

Auswahlbibliographie

Die folgende Auswahlbibliographie verzeichnet wichtige weiterführende Forschungstitel, die sich mit der Rezeption der griechischen und römischen Mythologie beschäftigen. Aufgenommen sind hier nur solche Werke, die von allgemeinem und übergreifendem Interesse sind, sich also nicht mit einer Einzelfigur, einem Einzelautor oder einem Einzelwerk beschäftigen. Mythentheoretische Werke sind nicht aufgeführt.

A. Nachschlagewerke

A.1. Lexika zur Mythenrezeption

- Irène AGHION et al., Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000
Yves BONNEFOY (Hrsg.), Dictionnaire des mythologies, 2 Bde., Paris 1981
Benjamin HEDERICH, Gründliches mythologisches Lexikon [1724, 1770], Ndr. der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1967
Herbert HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1953 u.ö.
Lucia IMPELLUSO, Götter und Helden der Antike, Berlin 2003 (= Stefano Zuffi [Hrsg.], Bildlexikon der Kunst, Bd. 1, Berlin 2003)
Manfred KERN und Alfred EBENBAUER (Hrsg.), Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, Berlin 2003
Heinrich KRAUSS und Eva UTHEMANN, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1998
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), 8 Bde., Zürich 1981–1997
Hans K. LÜCKE und Susanne LÜCKE, Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek bei Hamburg 1999.
Eric M. MOORMANN und Wilfried UITTERHOEVE, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995
Andor PIGLER, Barockthemen. Eine Auswahl von Zeichnungen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 Bde. (Bd. 2: Profane Darstellungen, Bd. 3: Tafelband, Budapest 1974)
Donald M. PODUSKA, Classical Myths in Music. A Selective List, in: Classical World 92.3, 1999, 195–276
Jane Davidson REID (Hrsg.), The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1330–1990s, 2 Bde., Oxford und New York 1993

Alexander REISCHERT, Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, 2 Bde., Kassel et al. 2001

Wilhelm Heinz ROSCHER (Hrsg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 11 Bde., Leipzig 1884–1936.

A.2. Bibliographien und Datenbanken

- Michael von ALBRECHT et al. (Hrsg.), Bibliographie zum Fortwirken der Antike in den deutschsprachigen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. et al. 2005
www.antikerezeption.fu-berlin.de (Archiv für Antikerezeption in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, FU Berlin)
<http://www.oeaw.ac.at/kal/mythos/bibliomythos.pdf> (Bibliographie zum Nachleben des Mythos der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).

B. Forschung zur Mythenrezeption

B.1. Allgemeines

- Satia BERNEN und Robert BERNEN, Myth and Religion in European Painting 1270–1700. The Stories as the Artists Knew Them, London 1973
Pierre BRUNEL (Hrsg.), Mythes et littératures, Paris 1994
Francesca CAPPELLETTI und Gerlinde HUBER-REBENICH (Hrsg.), Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 2), Berlin 1997
Sabine COELSCH-FOISNER (Hrsg.), Metamorphosen. Akten der Tagung der interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg (Zell an der Pram, 2003), Heidelberg 2005
Joachim DALFEN, Antiker Mythos, erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien, 15–17. November 2001, Wien 2004
Verena EHRICH-HAEFELI et al. (Hrsg.), Antiquitates renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für R. Böschstein zum 65. Geburtstag, Würzburg 1998
Luba FREEDMAN und Gerlinde HUBER-REBENICH (Hrsg.), Wege zum Mythos (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft 3), Berlin 2001

- Edward FREEMAN et al. (Hrsg.), *Myth and Its Making in the French Theatre. Studies Presented to W. T. Howarth*, Cambridge 1988
- Manfred FUHRMANN (Hrsg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (Poetik und Hermeneutik 4)*, München 1971
- Piero GIBELLINI (Hrsg.), *Il mito nella letteratura italiana*, 4 Bde., Brescia 2003–2007
- Michał GŁOWIŃSKI, *Mythen in Verkleidung. Dionysos, Narziß, Prometheus, Marcholt, Labyrinth (Denken und Wissen. Eine polnische Bibliothek)*, Frankfurt a. M. 2005
- Lorna HARDWICK, *Reception Studies. Greece and Rome (New Surveys in Classics 33)*, Oxford 2003
- Ute HEIDMANN (Hrsg.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité. En hommage à Claude Calame*, Lausanne 2003
- Yasmin HOFFMANN et al. (Hrsg.), *Alte Mythen – Neue Medien*, Heidelberg 2006
- Heinz HOFMANN (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999
- Hans-Jürgen HORN und Hermann WALTER (Hrsg.), *Die Allegorese des antiken Mythos (Wolfenbütteler Forschungen 75)*, Wiesbaden 1997
- Elizabeth M. MACDOUGALL und Karl KILINSKI (Hrsg.), *Classical Myth in Western Art. Ancient through Modern*, Dallas 1985
- Hugo RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Freiburg 1984 (Neuausgabe)
- Volker RIJEDL, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2000
- Silvana ROCCA (Hrsg.), *Presenze del mito II. Atti del Congresso Bogliasco, 4–5 aprile 1998*, Genova 1998
- Renate SCHLESIER (Hrsg.), *Faszination des Mythos. Studien ■ antiken und modernen Interpretationen*, Basel 1985
- Salvatore SETTIS (Hrsg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Bd. 2: I generi ■ i temi ritrovati*, Turin 1985
- Annette SIMONIS und Linda SIMONIS (Hrsg.), *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, Köln 2004
- Peter TEPE et al. (Hrsg.), *Mythos No. 1. Mythen in der Kunst (Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythenforschung)*, Würzburg 2004
- Henry THORAU und Hartmut KÖHLER (Hrsg.), *Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt a. M. ■ al. 2000.
- Martin VÖHLER und Bernd SEIDENSTICKER (Hrsg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin et al. 2005.

B.2. Spätantike und Mittelalter

- Friedrich von BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn 1922 (Ndr. Aalen 1962)
- Renate BLUMENFELD-KOSINSKI, *Reading Myth. Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*, Stanford 1997
- Rosanna BRUSEGAN und Alessandro ZIRONI (Hrsg.), *L'Antichità nella cultura europea del Medioevo/L'Antiquité dans la culture européenne du Moyen Age (Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09.–01.10.1997)*, Greifswald 1998
- Hugo BUCHTHAL, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London 1971
- Jane CHANCE, *Medieval Mythography*, 2 Bde (I: From Roman North Africa to the School of Chartres AD 433–1177, II: From the School of Chartres to the Court at Avignon, 1177–1350), Gainesville 1994–2000
- Jane CHANCE, *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*, Gainesville 1990
- Peter DRONKE, *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden 1974
- Alma FREY-SALLMANN, *Aus dem Nachleben antiker Goettergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1931
- Hans LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig ■ al. 1926
- Erwin PANOFKY und Fritz SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, in: *Metropolitan Museum Studies* 4, 1932–1933, 228–280.
- Kurt WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951.

B.3. Neuzeit

- Colin B. BAILEY (Hrsg.), *Les ■■■■■■ des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David (Ausstellungskatalog)*, Paris 1991
- Douglas BUSH, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York 1957
- Christian DELMAS, *Mythologie ■ mythe dans le théâtre français (1650–1676)*, Genève 1985
- Guy DEMERSON, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la «Pléiade» (Travaux d'Humanisme et Renaissance 119)*, Genève 1972

- Charles DEMPSEY, *Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting*, in: Paul A. Ramsey (Hrsg.): *Rome in the Renaissance. The City and the Myth (Medieval & Renaissance Texts and Studies 18)*, Binghamton 1982, 54–75
- Bodo GUTHMÜLLER, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986
- Bodo GUTHMÜLLER und Wilhelm KÜHLMANN (Hrsg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Tübingen 1999
- Ralph HÄFNER, *Götter im Exil. Frühneuzeitliches Dichtungsverständnis im Spannungsfeld christlicher Apologetik und philologischer Kritik (ca. 1590–1736) (Frühe Neuzeit 80)*, Tübingen 2003
- Helmut HATZFELD, *The Role of Mythology in Poetry during the French Renaissance*, in: *Modern Language Quarterly* 13, 1952, 392–404
- Diego Angulo IÑIGUEZ, *La mitología y el arte español del renacimiento*, Madrid 1952
- Marie-Thérèse JONES-DAVIES (Hrsg.), *Les mythes poétiques au temps de la Renaissance*, Paris 1985
- Françoise JOUKOVSKY, *Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris 1969
- Walther KILLY (Hrsg.), *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*, Wiesbaden 1984
- Max KUNZE, *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog)*, Mainz 1999
- Gregor Martin LECHNER und Werner TELESKO (Hrsg.), *Lieben & Leiden der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik (Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig/Niederösterreich, 24. Mai–31. Oktober 1992)*, Furth 1992
- Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología ■ la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985
- Maria MOOG-GRÜNEWALD, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert (Studien zum Fortwirken der Antike 10)*, Heidelberg 1979
- Ann MOSS, *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France*, Cambridge 1984
- Rosa ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico ■ el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona 1998
- Luisa ROTONDI SECCHI TARUGI (Hrsg.), *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Milano 1993
- Wolfgang SCHIBEL, *Der antike Mythos in der neulateinischen Literatur Deutschlands. Probleme seiner Erschließung*, in: Francesca Cappelletti und Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsg.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, 177–189
- Jean SEZNEC, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la mythologie dans l'humanisme et l'art de la Renaissance (Studies of the Warburg Institute 2)*, London 1940 (Deutsche Übersetzung: *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990)
- Eric J. SLUIJTER, *De «Heydensche fabulen» in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590–1670*, Leiden 2000
- DeWitt T. STARNES und Ernest W. TALBERT, *Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionaries. A Study of Renaissance Dictionaries in their Relation to the Classical Learning of Contemporary English Writers*, Chapel Hill 1955
- Rainer STILLERS, *Zwischen Legitimation und systematischem Kontext. Zur Stellung der Mythologie in der italienischen Renaissancepoetik*, in: Heinrich Plett (Hrsg.), *Renaissance-Poetik*, Berlin und New York 1994, 37–52
- Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 21968
- Theodore ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, Ithaca und London 2005.

B.4. Moderne

- Pierre ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris 1969
- Wendell M. AYCOCK (Hrsg.), *Classical Mythology in Twentieth-Century Thought and Literature*, Lubbock 1980
- Nicola BOCK-LINDENBECK, *Letzte Welten – Neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln und Weimar 1998
- Dieter BURDORF und Wolfgang SCHWEICKARD (Hrsg.), *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen 1998
- James J. CLAUSS, *A Course ■ Classical Mythology in Film*, in: *Classical Journal* 91, 1996, 287–295
- José Maria de COSSIO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952
- Ioana CRACIUN, *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2000

- Alberto DESTRO, Der Schönheit Ruhm. Zur Sinnfunktion literarischer Aneignung antiker mythologischer Gestalten zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Dieter Burdorf und Wolfgang Schweickard (Hrsg.), Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800, Tübingen 1998, 93–102
- Hugh DICKINSON, Myth on Modern Stage, Urbana et al. 1969
- Wolfgang EMMERICH, Antike Mythen auf dem Theater der DDR. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror, in: Ulrich Profitlich (Hrsg.), Dramatik der DDR (Suhrkamp TB Materialien 2072), Frankfurt a. M. 1987, 223–265
- Michael von ENGELHARDT und Michael ROHRWASSER, Mythos und DDR-Literatur, in: Michigan Germanic Studies 8, 1985, 13–50
- Jörg ENNEN, Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists, Münster 1997
- Lillian FEDER, Ancient Myth in Modern Poetry, Princeton 1971
- Werner FRICK, »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen 1998
- Manfred FUHRMANN, Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, in: Ders. (Hrsg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, 121–143
- Charles Mills GAYLEY, The Classic Mythologies in English Literature and in Art, Boston 21939
- Heinz GOCKEL, Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik, Frankfurt a. M. 1981
- Rüdiger GÖRNER, Im Antikensaal. Überlegungen zum Mythos in der Gegenwartsliteratur, in: Ders., Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur, Tübingen 1997, 119–139
- Rolf GRIMMINGER (Hrsg.), Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 1998
- Evangelos KONSTANTINOU (Hrsg.), Antike griechische Motive in der heutigen europäischen Literatur, Frankfurt a. M. 1995
- Jack LINDSAY, The Death of the Hero. French Painting from David to Delacroix, London 1960
- José María NIETO IBÁÑEZ, La novela en la literatura española. Estudios sobre mitología y tradición clásicas (siglos XIII–XVIII), León 2004
- Bernhard OSTENDORF, Der Mythos in der Neuen Welt. Eine Untersuchung zum amerikanischen Myth Criticism, Frankfurt a. M. 1971
- Lia SECCI, Il mito greco nel teatro tedesco espressionista, Rom 1969
- Bernd SEIDENSTICKER und Martin VÖHLER (Hrsg.), Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, Berlin 2002
- Karl Jürgen SKRODZKI, Mythopoetik. Das Weltbild des antiken Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas, Bonn 1986
- Inge STEPHAN, Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Köln 1997
- Fritz STRICH, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, 2 Bde., Halle a. d. Saale 1910
- Karina TÜRR, Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Berlin 1979
- Thorsten WILHELMY, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville, Würzburg 2004
- Martin M. WINKLER (Hrsg.), Classical Myth and Culture in the Cinema, Oxford 2001.

Abkürzungsverzeichnis

A. Allgemein

Abb.	Abbildung	kulturwiss.	kulturwissenschaftlich
Abdr.	Abdruck	lat.	lateinisch
amerikan.	amerikanisch	Lex.	Lexikon
Anm.	Anmerkung	MA, ma.	Mittelalter, mittelalterlich
anon.	anonym	MS, ms.	Manuskript, manuscriptum
ant.	antik	myth.	mythisch
arab.	arabisch	mythogr.	mythographisch
asiat.	asiatisch	Mythol., mythol.	Mythologie, mythologisch
Ausst.	Ausstellung	N.F.	Neue Folge
Ausst.kat.	Ausstellungskatalog	N.S.	Neue Serie, Nova Series etc.
Bd., Bde.	Band, Bände	Ndr.	Nachdruck
bearb.	bearbeitet	niederl.	niederländisch
bes.	besonders	Nz., nzl.	Neuzeit, neuzeitlich
Bibl.	Bibliothek, Bibliotheca usw.	österreich.	österreichisch
ca.	circa	portug.	portugiesisch
christl.	christlich	resp.	respektive
Cod., Codd.	Codex, Codices	röm.	römisch
d.Ä.	der Ältere	russ.	russisch
d.h.	das heißt	s. o., s. u.	siehe oben, siehe unten
d.J.	der Jüngere	schwed.	schwedisch
Diss.	Dissertation	Slg.	Sammlung
dt.	deutsch	span.	spanisch
ebd.	ebenda	spätant.	spätantik
Einl.	Einleitung	Taf.	Tafel
Embl.	Emblem	Trad.	Tradition
engl.	englisch	u. a.	unter anderem/anderen
Enz.	Enzyklopädie	UA	Uraufführung
erl.	erläutert	Übers., übers.	Übersetzung, übersetzt
et al.	et alii (und andere)	u.ö.	und öfter
europ.	europäisch	v., vv.	Vers, Verse
fol.	Folium	v. a.	vor allem
Forts.	Fortsetzung	Verf.	Verfasser
fr., frg.	Fragment	vgl.	vergleiche
frz.	französisch	wiss.	wissenschaftlich
Frühe Nz.	Frühe Neuzeit	z. B.	zum Beispiel
frühnl.	frühneuzeitlich	zit.	zitiert
FS	Festschrift	z. T.	zum Teil
geb.	geboren	Zs.	Zeitschrift
ges.	gesammelte		
gest.	gestorben		
griech.	griechisch		
Hdb.	Handbuch		
holländ.	holländisch		
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben		
i.e.	id est		
insbes.	insbesondere		
ital.	italienisch		
Jb., Jbb.	Jahrbuch, Jahrbücher		
Jh.	Jahrhundert		
Kat.	Katalog		

B. Bibliographie

A & A	Antike und Abendland	COJ	Cambridge Opera Journal
AbhBerlin	Abhandlungen der Königlich- Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Historisch-philologische Klasse	Comparatistica Critl Daedalus	Comparatistica. Annuario italiano Critical Inquiry Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences
AdPh	Archives de Philosophie	DDJ	Deutsches Dante-Jahrbuch
AfR	Archiv für Religionswissenschaft	DML	Dictionnaire des mythes littéraires, hrsg. von P. Brunel, 1988, 21994
AfRS	Archiv für Rechts- und Sozial- geschichte	DNP	Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. von H. Cancik et al., 1996–2003
AH	Art History		
AJA	American Journal of Archaeology	DNS	Die Neueren Sprachen
AK	Antike Kunst, hrsg. von der Vereini- gung der Freunde Antiker Kunst in Basel	DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Li- teraturwissenschaft und Geistesge- schichte
AKG	Archiv für Kulturgeschichte		
ALM	Ausführliches Lexikon der griechi- schen und römischen Mythologie, hrsg. von W. H. Roscher, 31884–1937, Ndr. 1992f.; 4 Suppl.- Bde. 1893–1921	EAA	Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale
AM	Acta Musicologica	ECI	Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art, hrsg. von H. E. Roberts, 2 Bde.
Anglia	Anglia. Zeitschrift für englische Philologie	ECI	Les Études Classiques
ANRW	Aufstieg und Niedergang der römi- schen Welt, hrsg. von H. Temporini und W. Haase, 1972 ff.	EdM	Enzyklopädie des Märchens. Hand- wörterbuch zur vergleichenden und historischen Erzählforschung, hrsg. von K. Ranke/H. Bausinger et al., 1977 ff.
Antike	Die Antike: Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Alter- tums	ELR Henkel/Schöne	English Literary Renaissance A. Henkel/A. Schöne (Hrsg.), Em- blemata. Handbuch zur Sinnbild- kunst des XVI. und XVII. Jahrhun- derts
A & R	Atene e Roma		
Archiv	Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen		
Art Bulletin	The Art Bulletin: a Quarterly Publi- cation by the College Art Asso- ciation of America	EMTh	Pipers Enzyklopädie des Musikthea- ters, bearb. von C. Dahlhaus et al., 1986–1997
BCH	Bulletin de Correspondance Hellé- nique	FrUBI	Freiburger Universitätsblätter
BHR	Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance	Frühneuzeit- Info	Frühneuzeit-Info (hrsg. vom Institut für die Erforschung der Frühen Neuzeit)
BKF	Beiträge zur Kleist-Forschung	GBA	Gazette des Beaux-Arts
Boreas	Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie	Gesta	Gesta (hrsg. vom International Cen- ter of Medieval Art)
CA	Classical Antiquity	GL & L	German Life and Letters
CahiersE	Cahiers Elisabethains: Late Medie- val and Renaissance Studies	Goethe G & R	Goethe-Jahrbuch Greece and Rome
CdDS	Cahiers du Dix-Septième: An Inter- disciplinary Journal	GR	Germanic Review
CeM	Classica et Mediaevalia	GRLM	Grundriß der romanischen Literatu- r des Mittelalters, hrsg. von H. R. Jauß und E. Köhler
Círculo	Círculo. Revista de Cultura		
CL	Comparative Literature	GRM	Germanisch-Romanische Monats- schrift
CM	Current Musicology		
CML	Classical and Modern Literature: A Quarterly		

Gymnasium	Gymnasium: Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bil- dung	LAM	H.-K. Lücke und S. Lücke, Antike Mythologie. Der Mythos in seiner Überlieferung in Literatur und Bil- dender Kunst, 2005.
Habis	Habis: arqueología, filología clásica		
Hafnia	Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art	Lampas	Lampas. Tijdschrift voor Neder- landse classici
HeineJ	Heine-Jahrbuch	Latomus	Latomus. Revue d'Études Latines
Helmantica	Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea	LAW	Lexikon der Alten Welt, hrsg. von C. Andresen et al., 2. Aufl. 1991
Hermes	Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie	LCI	Lexikon der christlichen Ikonogra- phie, hrsg. von E. Kirschbaum et al., Ndr. 1994
HSCPh	Harvard Studies in Classical Philo- logy	LfL	Literatur für Leser
HWPPh	Historisches Wörterbuch der Philo- sophie, hrsg. von J. Ritter et al., 1971–2004	LFQ	Literature/Film Quarterly
Hypatia	Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy	LGRM	Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken anti- ker Stoffe und Motive in der Bilden- den Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 8. Aufl. 1998
Idea	Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle	LIA	Letteratura Italiana Antica
IJCT	International Journal of the Classical Tradition	LIMC	Lexikon Iconographicum Mytholo- giae Classicae, 7 Bde. und Index- Bd., 1981–1999.
IJHL	Indiana Journal of Hispanic Litera- ture		
JbKSW	Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien	LJGG	Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft
JbMPG	Jahrbuch der Max-Planck-Gesell- schaft zur Förderung der Wissen- schaften	MD MDAI(A)	Modern Drama Mitteilungen des Deutschen Ar- chäologischen Instituts, Athenische Abteilung
JCL	The Journal of Commonwealth Literature	MELUS	Schweizerische Zeitschrift für Klas- sische Altertumswissenschaft
JDAI	Jahrbuch des Deutschen Archäolo- gischen Instituts	MGG	Die Musik in Geschichte und Ge- genwart, 2. Aufl., hrsg. von L. Fin- scher, 1994–2008, 27 Bde. und Suppl.-Bd.
JDSG	Jahrbuch der Deutschen Schiller- gesellschaft	MH	Museum Helveticum. Schweizeri- sche Zeitschrift für Klassische Alter- tumswissenschaft
JHK	Jahrbuch der Hamburger Kunst- sammlungen	MiltonS	Milton Studies
JMMLA	Journal of the Midwest Modern Language Association	MkIF	Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
JRMA	Journal of the Royal Musical Asso- ciation	M & L	Music & Letters
JWCI	Journal of the Warburg and Cour- tauld Institutes	MR	The Music Review
KLL	Kindlers Literaturlexikon	Musica	Essays, Porträts, Berichte, Bücher, Noten, Schallplatten, Nachrichten; Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens.
KIP	Der Kleine Pauly. Lexikon der An- tike, 5 Bde., hrsg. von K. Ziegler et al., 1964–1975, Ndr. 1979 u.ö.		
LaG	E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, 1995.	Musikforschung	Die Musikforschung. Berichte, Dis- sertationen, Besprechungen, Mittei- lungen.
LaG-MA	A. Ebenbauer, M. Kern, Lexikon der antiken Gestalten in deutschen Texten des Mittelalters, 2003.	Neohelicon	Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum

NG	The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl. 2001	RMI	Rivista Musicale Italiana
NGS	New German Studies	RMP	Rheinisches Museum für Philologie
NH	Neues Helveticum	RSC	Rivista di Studi Classici
Notizbuch	Berlin, Medusa-Verlag	RZLG	Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes
NRP	Nouvelle Revue de Psychanalyse	Schubert	Schubert: Perspektiven
NZM	Neue Zeitschrift für Musik	Simiolus	Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art
OGCM	J.D. Reid, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300–1990s, 2 Bde., 1993	SLAPC	Studies in Latin American Popular Culture
Pallas	Pallas. Revue d'études antiques	Smed	Studi medievali
Pantheon	Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst	SNNTS	Studies in the Novel
PBB	(Paul und Braunes) Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur	Speculum	Speculum. A Journal of Medieval Studies
Pequod	Pequod. A Journal of Contemporary Literature and Literary Criticism	Sprachkunst	Beiträge zur Literaturwissenschaft
PLL	Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature	SQ	Shakespeare Quarterly
P & P	Past and Present	StFr	Studi Francesi
PRIA	Proceedings of the Royal Irish Academy	StG	Studi Germanici
PVS	Proceedings of the Virgil Society	Strauss, Bartsch	W.L. Strauss, The Illustrated Bartsch
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, hrsg. von T. Klauser, E. Dassmann et al., 1950 ff.	StvLw	Studien zur vergleichenden Literaturwissenschaft
RdA	Revue de l'Art	TMJ	Thomas Mann Jahrbuch
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von O. Schmitt et al., 1937 ff.	TPAPA	Transactions and Proceeding of the American Philological Association
RE	Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung, hrsg. von G. Wissowa, 1893–1980	Trivium	Trivium
RES	Review of English Studies	TWARev	Tennessee Williams Annual Review
RF	Romanische Forschungen	Versants	Revue Suisse des Littératures Romanes
RHPR	Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses	VP	Victorian Poetry
RHR	Revue de l'histoire des religions	VT	Vetus Testamentum
RJ	Romanistisches Jahrbuch	Wiener Studien	Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition
RLaM	Reclams Lexikon der antiken Mythologie, hrsg. von E. Tipp, 5. Aufl. 1991	WRJ	Wallraf-Richartz-Jahrbuch für Kunstgeschichte
		Yeats	Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies
		ZÄK	Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
		ZdtPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
		ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte
		ZfKG	Zeitschrift für Kirchengeschichte
		ZrPh	Zeitschrift für romanische Philologie

C. Quellen

fr., frg. (nach dem Namens Kürzel)	Fragment		
comm. (nach dem Namens Kürzel)	Kommentar		
in (vor dem Namens- [und Werk-] Kürzel)	Kommentar zu		
or. (nach dem Namens Kürzel)	Oratio		
Sch, sch, Schol. (vor dem Namens Kürzel)	Scholion		
Ps. (vor dem Namens Kürzel)	Pseudo-; siehe auch unter dem Namens Kürzel selbst (Texte ungesicherter Zuordnung)		
Abd.	Abdias	Anth.Gr.	Anthologia Graeca
Acc.	Accius	Anth.Lat.	Anthologia Latina
Ach.Tat.	Achilleus Tatios	Anth.Pal.	Anthologia Palatina
Act.Ar.v.	Acta fratrum Arvalium	Anth.Plan.	Anthologia Planudea
Aet.	Aetios	Antiph.	Antiphon
Aeth.	Aetheriae peregrinatio	Antisth.	Antisthenes
Ail.nat.	Ailianos, De natura animalium	Anton.Lib.(met.)	Antoninus Liberalis (Metamorphoseon Synagoge)
var.	Varia historia	Apoll.Rhod.	Apollonios Rhodios
Ain.Takt.	Aineias Taktikos	Apollod.	Apollodoros, Bibliothek
Aischin.Ctes.	Aischines, In Ctesiphontem leg.	epit.	Epitome
Tim.	In Timarchum	App.Celt.	Appianos, Celtica
Aischyl.Ag.	Aischylos, Agamemnon	civ.	Bella civilia
Choeph.	Choephoroi	Hann.	Hannibalica
Eum.	Eumenides	Ib.	Iberica
Pers.	Persae	Ill.	Illyrica
Prom.	Prometheus	It.	Italica
Sept.	Septem adversus Thebas (Sieben gegen Theben)	Lib.	Libyca
Suppl.	Supplices (Hiketides)	Mac.	Macedonica
Aisop.	Aisopos	Mithr.	Mithridatius
Alc.Avit.	Alcimus Ecdicius Avitus	Num.	Numidica
Alex.Aphr.	Alexandros von Aphrodisias	reg.	Regia
Alk.	Alkaios	Samn.	Samnitica
Alki.	Alkiphron	Sic.	Sicula
Alkm.	Alkman	Syr.	Syriaca
Amarc.	Amarcius, Sermones	Apul.apol.	Apuleius, Apologia
Ambr.epist.	Ambrosius, Epistulae	flor.	Florida
exc.Sat.	De excessu fratris (Satyri)	met.	Metamorphoses
obit.Theod.	De obitu Theodosii	Arat.	Aratos
obit.Valent.	De obitu Valentiniani (junioris)	Archil.	Archilochos
off.	De officiis ministrorum	Archim.	Archimedes
paenit.	De paenitentia	Archyt.	Archytas
Amm.	Ammianus Marcellinus	Arist.Quint.	Aristeides Quintilianus
Anakr.	Anakreon	Aristain.	Aristainetos
Anaxag.	Anaxagoras	Aristeid.	Ailios Aristeides
Anaximand.	Anaximandros	Aristob.	Aristobulos
Anaximen.	Anaximenes	Aristoph.Ach.	Aristophanes, Acharnenses
And.	Andokides	Av.	Aves (Ornithes, Vögel)
Anecd.Bekk.	Anecdota Graeca ed. I. Bekker	Eccl.	Ecclesiazusae (Ekklesiazusai)
Anecd.Par.	Anecdota Graeca ed. J. A. Kramer	Equ.	Equites (Hippeis, Reiter)
Anon.de rebus bell.	Anonymus de rebus bellicis	Lys.	Lysistrata
Anon.Vales.	Anonymus Valesianus	Nub.	Nubes (Nephelai, Wolken)
		Pax	Pax (Eirene, Frieden)
		Plut.	Plutus (Plutos, Reichtum)

[Aristoph.]Ran.	Ranae (Batrachoi, Frösche)	Athenag.leg.	Athenagoras, Legatio sive supplicatio pro Christianis
Thesm.	Thesmophoriazusae	Aug.civ.	Augustinus, De civitate dei
Vesp.	Vespae (Sphekes, Wespen)	conf.	Confessiones
Aristot.an.	Aristoteles, De anima	doctr.christ.	De doctrina christiana
an.post.	Analytica posteriora	epist.	Epistulae
an.pr.	Analytica priora	retract.	Retractationes
Ath.pol.	Athenaion politeia	serm.	Sermones
aud.	De audibilibus	soliloq.	Soliloquia
cael.	De caelo	trin.	De trinitate
cat.	Categoriae	Aur.Vict.Caes.	Aurelius Victor, Caesares (Liber de Caesaribus)
col.	De coloribus	(Ps.-)Aur.Vict.epit.Caes.	(Ps.-)Aurelius Victor, Epitome de Caesaribus
div.	De divinatione	Auson.Mos.	Ausonius, Mosella
eth.Eud.	Ethica Eudemia	urb.	Ordo nobilium urbium
eth.Nic.	Ethica Nicomachea	Avell.	Collectio Avellana
gen.an.	De generatione animalium	Avien.	Avienus
gen.corr.	De generatione et corruptione	Babr.	Babrius
hist.an.	Historia animalium	Bakchyl.	Bakchylides (SM: hrsg. von B. Snell und H. Maehler)
m.mor.	Magna moralia	Bas.	Basilicorum libri LX
metaph.	Metaphysica	Basil.	Basileios
meteor.	Meteorologica	Batr.	Batrachomyomachia
mir.	Mirabilia	Bell.Afr.	Bellum Africanum
mot.an.	De motu animalium	Bell.Alex.	Bellum Alexandrinum
mund.	De mundo	Bell.Hisp.	Bellum Hispaniense
oec.	Oeconomica	Bion.Epit.Ad.	Bion, Epitaphios Adonidos
part.an.	De partibus animalium	Bocc.Gen.	Boccaccio, Genealogie deorum gentilium
phgn.	Physiognomica	Boeth.	Boethius
phys.	Physica	Caes.civ.	Caesar, De bello civili
poet.	Poetica	Gall.	De bello Gallico
pol.	Politica	Calp.ecl.	Calpurnius Siculus, eclogae
probl.	Problemata	Cass.Dio	Cassius Dio
rhet.	Rhetorica	Cassian.	Iohannes Cassianus
rhet.Alex.	Rhetorica ad Alexandrum	Cassiod.inst.	Cassiodorus, Institutiones Variae
sens.	De sensu	var.	
somn.	De somno et vigilia	Cato agr.	Cato, De agri cultura
soph.el.	Sophistici elenchi	orig.	Origines (HRR)
spir.	De spiritu	Catull.	Catullus, Carmina
top.	Topica	Cels.artes	Cornelius Celsus, Artes
Aristox.harm.	Aristoxenos, Harmonica	Cels.Dig.	Iuventius Celsus, Digesten
Arnob.	Arnobius, Adversus nationes	Cens.	Censorinus, De die natali
Arr.an.	Arrianos, Anabasis	Chalc.	Chalcidius
cyn.	Cynegeticus (Kynegetikos)	Char.	Charisius, Ars grammatica
Ind.	Indica (Indika)	1 Chr, 2 Chr	Chronik
per.p.E.	Periplus ponti Euxini	Chr.pasch.	Chronicon paschale
succ.	Historia successorum Alexandri	Chron.min.	Chronica minora
takt.	Taktika	Cic.ac. 1	Cicero, Academicorum posteriorum liber 1
Artem.	Artemidoros	ac. 2	Lucullus sive Academicorum priorum liber 2
Ascon.	Asconius	ad Brut.	Epistulae ad Brutum
Athan.ad Const.	Athanasios, Apologia ad Constantium	ad Q.fr.	Epistulae ad Quintum fratrem
c.Ar.	Apologia contra Arianos		
fuga	Apologia de fuga in		
hist.Ar.	Historia Arianorum ad monachos		
Athen.	Athenaios		

[Cic.]Arat.	Aratea	[Cic.]Tim.	Timaeus
Arch.	Pro Archia poeta	top.	Topica
Att.	Epistulae ad Atticum	Tull.	Pro M. Tullio
Balb.	Pro L. Balbo	Tusc.	Tusculanae disputationes
Brut.	Brutus	Vatin.	In P. Vatinius testem interrogatio
Caecin.	Pro A. Caecina	Verr. 1, 2	In Verrem actio prima, secunda
Cael.	Pro M. Caelio	Claud.carm.	Claudius Claudianus, Carmina
Catil.	In Catilinam	rapt.Pros.	De raptu Proserpinae
Cato	Cato maior de senectute	Clem.Al.strom.	Clemens Alexandrinus, Stromateis
Cluent.	Pro A. Cluentio	prot.	Protreptikos
de orat.	De oratore	Cod.Iust.	Corpus Iuris Civilis, Codex Iustinianus
Deiot.	Pro rege Deiotaro	Cod.Theod.	Codex Theodosianus
div.	De divinatione	Colum.	Columella
div.in Caec.	Divinatio in Q. Caeciliam	Comm.	Commodianus
dom.	De domo sua	Const.Sirmond.	Constitutio Sirmondiana
fam.	Epistulae ad familiares	Coripp.	Corippus
fat.	De fato	Curt.	Curtius Rufus, Historiae Alexandri Magni
fin.	De finibus bonorum et malorum	Cypr.	Cyprianus
Flacc.	Pro L. Valerio Flacco	Dares	Dares Phrygius
Font.	Pro M. Fonteio	Deinarch.	Deinarchos
har.resp.	De haruspicum responso	Demad.	Demades
inv.	De inventione	Demokr.	Demokritos
Lael.	Laelius de amicitia	Demosth.or.	Demosthenes, Orationes
leg.	De legibus	Dict.	Dictys Cretensis
leg.agr.	De lege agraria	Dig.	Corpus Iuris Civilis, Digesta
Lig.	Pro Q. Ligario	Diod.	Diodorus Siculus
Manil.	Pro lege Manilia (de imperio Cn. Pompei)	Diog.Laert.	Diogenes Laertios
Marcell.	Pro M. Marcello	Diom.	Diomedes, Ars grammatica
Mil.	Pro T. Annio Milone	Dion Chrys.	Dion Chrysostomos
Mur.	Pro L. Murena	Dion.Hal.ant.	Dionysios Halicarnasseus, Antiquitates Romanae
nat.deor.	De natura deorum	comp.	De compositione verborum
off.	De officiis	rhet.	Ars rhetorica
opt.gen.	De optimo genere oratorum	Dion.Per.	Dionysios Periegetes
orat.	Orator	Dion.Thrax	Dionysios Thrax
p.red.ad Quir.	Oratio post reditum ad Quirites	DK, D/K	Diels/Kranz (nachgestellt bei Fragmenten)
p.red.in sen.	Oratio post reditum in senatu	Don.	Donatus grammaticus
parad.	Paradoxa	Drac.	Dracontius
part.	Partitiones oratoriae	Emp.	Empedokles
Phil.	In M. Antonium orationes Philippicae	Enn.ann.	Ennius, Annales
philo.	Libri philosophici	sat.	Saturae
Pis.	In L. Pisonem	scaen.	Fragmenta scaenica
Planc.	Pro Cn. Plancio	Ennodius	Ennodius
prov.	De provinciis consularibus	Ephor.	Ephoros von Kyme (FGrH 70)
Q.Rosc.	Pro Q. Roscio comoedo	Epik.	Epikuros
Quinct.	Pro P. Quinctio	Epikt.	Epiktetos
Rab.perd.	Pro C. Rabirio perduellionis reo	Eratosth.	Eratosthenes
Rab.Post.	Pro C. Rabirio Postumo	Etym.gen.	Etymologicum genuinum
rep.	De re publica	Gud.	Gudianum
S.Rosc.	Pro Sex. Roscio Amerino	m.	magnum
Scaur.	Pro M. Aemilio Scauro	Euhem.(Mess.)	Euhemeros Messenius
Sest.	Pro P. Sestio		
Sull.	Pro P. Sulla		

Eukl.elem.	Eukleides, Elementa	Greg.Tur.Franc.	Gregorius von Tours, Historia Francorum
Eun.vit.soph.	Eunapios, Vitae sophistarum		
Eur.Alc.	Euripides, Alkestis (Alkestis)	Mart.	De virtutibus Martini
Andr.	Andromacha	vit.patr.	De vita patrum
Bacch.	Bacchae (Bakchai)	HA	Historia Augusta, s. SHA
Cycl.	Cyclops (Kyklops)	Hab	Habakuk
El.	Electra (Elektra)	Hagg	Haggai
Hec.	Hecuba (Hekabe)	Harpokr.	Harpokration
Hel.	Helena	Hdt.	Herodotos
Heraclid.	Heraclidae	Hekat.	Hekataios
Herc.	Hercules (Herakles)	Hell.Oxyrh.	Hellenica Oxyrhynchia
Hipp.	Hippolytus	Heph.	Hephaestion grammaticus (Alexandrinus)
Ion	Ion		
Iph.A.	Iphigenia Aulidensis (in Aulis)	Herakl.	Herakleitos
Iph.T.	Iphigenia Taurica (bei den Taurern)	Herakl.Pont.	Herakleides Pontikos
		Herc.O.	Hercules Octaeus
Med.	Medea (Medeia)	Herm.Trism.	Hermes Trismegistos
Or.	Orestes	Herm.mand.	Hermas, Mandata
Phoen.	Phoenissae (Phoinissai)	sim.	Similitudines
Rhes.	Rhesus	vis.	Visiones
Suppl.	Supplices (Hiketides)	Hermog.	Hermogenes
Tro.	Troades	Herodian.	Herodianos
Eus.Dem.Ev.	Eusebios, Demonstratio Evangelica	Hes.cat.	Hesiodos, Catalogus feminarum (Ehoien) (Merkelbach/West, M/W)
HE	Historia Ecclesiastica		
On.	Onomastikon	erg.	Opera et dies (Erga kai hemerai, Werke und Tage)
Pr.Ev.	Praeparatio Evangelica	scut.	Scutum (Aspis)
vita Const.	De vita Constantini	theog.	Theogonia
Eust.	Eustathios	Hesych.	Hesychios
Eutr.	Eutropius	Hier.chron.	Hieronimus, Chronicon
Ev.Ver.	Evangelium Veritatis	comm. in Ez.	Commentaria in Ezechielem (PL 25)
Fast.	Fasti	epist.	Epistulae
Fest.	Festus	On.	Onomastikon
Firm.	Firminus Maternus	vir.ill.	De viris illustribus
err.	De errore profanarum religionum	Hil.	Hilarius
Flor.epit.	Florus, Epitoma de Tito Livio	Hippokr.	Hippokrates
Florent.	Florentinus	Hom.h.	Hymni Homerici (gezählt nach der Tusculum-Ausgabe)
Frontin.aqu.	Frontinus, De aquae ductu urbis Romae	Hom.II.	Homeros, Ilias
strat.	Strategemata	Od.	Odyssee
Fulg.myth.	Fulgentius Afer, Mythologiae	Hor.ars	Horatius, Ars poetica
Fulg.Rusp.	Fulgentius Ruspensis	carm.	Carmina
Gai.inst.	Gaius, Institutiones	carm.saec.	Carmen saeculare
Gal.	Galenos	epist.	Epistulae
Gell.	A. Gellius, Noctes Atticae	epod.	Epodi
Geogr.Rav.	Geographus Ravennas	sat.	Saturae (Sermones)
Geop.	Geoponica	Hyg.astr.	Hyginus, Astronomica
Gorg.	Gorgias	fab.	Fabulae
Greg.M.dial.	Gregorius Magnus, Dialogi (De miraculis patrum Italicorum)	Hyp.	Hypereides
epist.	Epistulae	Iambl.de myst.	Iamblichos, De mysteriis
past.	Regula pastoralis	protr.	Protrepticus in philosophiam
Greg.Naz.epist.	Gregorius Nazianzenus, Epistulae	v.P.	De vita Pythagorica
or.	Orationes	lav.	Iavolenus Priscus
Greg.Nyss.	Gregorius Nyssenus		

Inf.	Dante, Inferno	Lyd.mag.	Lydos, De magistratibus
Inst.Iust.	Corpus Iuris Civilis, Institutiones	mens.	De mensibus
Ioh.Chrys.epist.	Iohannes Chrysostomos, epistulae	Lyk.Alex.	Lykophron, Alexandra
hom. ...	Homiliae in ...	Lykophr.	Lykophron
Ioh.Mal.	Iohannes Malalas, Chronographia	Lykurg.	Lykurgos
Iord.Get.	Iordanes, De origine actibusque Getarum	Lys.	Lysias
		M.Aur.	Marcus Aurelius Antoninus Augustus
Ios.ant.Iud.	Iosephos, Antiquitates Iudaicae	Macr.Sat.	Macrobius, Saturnalia
bell.Iud.	Bellum Iudaicum	somn.	Commentarii in Ciceronis somnium Scipionis
c.Ap.	Contra Apionem		
vita	De sua vita	Manil.	Manilius, Astronomica
Iren.	Irenaeus (Eirenaios)	Mar.Victorin.	Marius Victorinus
Isid.nat.	Isidorus, De natura rerum	Mart.	Martialis
orig. (etym.)	Origines (Etymologiae)	Mart.Cap.	Martianus Capella
Isokr.or.	Isokrates, Orationes	Max.Tyr.	Maximos Tyrios
Itin.Anton.	Itinerarium Antonini	Mela	Pomponius Mela
Aug.	Augusti	Melanipp.	Melanippides
Burdig.	Burdigalense vel Hierosolymitanum	Men.Dysk.	Menandros, Dyskolos
		Epitr.	Epitrepontes
Plac.	Placentini	fr.	Fragmentum
Iul.Vict.rhet.	C. Iulius Victor, Ars rhetorica	Pk.	Perikeiromene
Iul.epist.	Iulianos, Epistulae	Sam.	Samia
in Gal.	In Galilaeos	Mimn.	Mimnermos
mis.	Misopogon	Min.Fel.	Minucius Felix, Octavius
or.	Orationes	Mod.	Herennius Modestinus
symp.	Symposion	Mosch.	Moschos
Iust.	Iustinus, Epitoma historiarum Philippicarum	Myth.Vat.	Mythographus Vaticanus
		Naev.	Naevius
Iust.Mart.apol.	Iustinus Martyr, Apologia	Nemes.	Nemesianus
dial.	Dialogus cum Tryphone	Nep.Att.	Cornelius Nepos, Atticus
Iuv.	Iuvenalis, Saturae	Hann.	Hannibal
Iuenc.	Iuencus, Evangelia	Nik.Alex.	Nikandros, Alexipharmaka
Kall.epigr.	Kallimachos, Epigrammata	Ther.	Theriaka
fr.	Fragmentum	Nikom.	Nikomachos
h.	Hymni	Non.	Nonius Marcellus
Lact.inst.	Lactantius, Divinae institutiones	Nonn.Dion.	Nonnos, Dionysiaka
ira	De ira dei	Not.dign.occ.	Notitia dignitatum occidentis
mort.pers.	De mortibus persecutorum	Not.dign.or.	Notitia dignitatum orientis
opif.	De opificio dei	Not.episc.	Notitia dignitatum et episcoporum
Lex XII tab.	Lex duodecim tabularum (Zwölftafelgesetz)	Nov.	Novellae
		Obseq.	Iulius Obsequens, prodigia
Lib.epist.	Libanios, Epistulae	Opp.hal.	Oppianos, Halieutika
or.	Orationes	kyn.	Kynegetika
Liv.	Livius, Ab urbe condita	or.Sib.	Oracula Sibyllina
per.	Periochae	Oreib.	Oreibasios
Lucan.	Lucanus, Bellum civile	Orig.	Origenes
Lucil.	Lucilius, Saturae	OrMan	Oratio Manasse
Lucr.	Lucretius, De rerum natura	Oros.	Orosius
Lukian.	Lukianos	Orph.Arg.	Orpheus, Argonautika
dial.deor.	Dialogi deorum	fr.	Fragmentum
d.mar.	Dialogi marini	h.	Hymni
imag.	Imagines	Ov.am.	Ovidius, Amores
salt.	De saltatione	III	Ars amatoria
Syr.D.	De Syria dea		

[Ov.]epist.	Epistulae (Heroides)	[Plat.]Euthyphr.	Euthyphron
fast.	Fasti	Gorg.	Gorgias
Ib.	Ibis	Hipp.mai.	Hippias maior
medic.	Medicamina faciei femineae	Hipp.min.	Hippias minor
met.	Metamorphoses	Hipparch.	Hipparchos
Pont.	Epistulae ex Ponto	Ion	Ion
rem.	Remedia amoris	Kleit.	Kleitophon
trist.	Tristia	Krat.	Kratylos
Pall.agric.	Palladius, Opus agriculturæ	Krit.	Kriton
Pall.Laus.	Palladios, Historia Lausiaca	Kritias	Kritias
Paneg.	Panegyrici Latini	Lach.	Laches
Papin.	Aemilius Papinianus	leg.	Leges (Nomoi)
Par.	Dante, Paradiso	Lys.	Lysis
Paroem.	Paroemiographi Graeci	Men.	Menon
Parth.	Parthenios	Min.	Minos
Pass.mart.	Passiones martyrum	Mx.	Menexenos
Paul.Fest.	Paulus Diaconus, Epitoma Festi	Parm.	Parmenides
Paul.Nol.	Paulinus Nolanus	Phaid.	Phaidon
Paul.sent.	Iulius Paulus, Sententiae	Phaidr.	Phaidros
Paus.	Pausanias	Phil.	Philebos
Pelag.	Pelagius	polit.	Politicus
Peripl.m.Eux.	Periplus maris Euxini	Prot.	Protagoras
m.m.	maris magni	rep.	De re publica (Politeia)
m.r.	maris rubri	Sis.	Sisyphos
Pers.	Persius, Saturæ	soph.	Sophista
Petron.	Petronius, Satyrice	symp.	Symposium
Phaedr.	Phaedrus, Fabulae	Thg.	Theages
Phil	Philippbrief	Tht.	Theaitetos
Phil.	Philon	Tim.	Timaios
Philarg.Verg.ecl.	Philargyrius grammaticus, Explanatio in eclogas Vergilii	Plaut.Amph.	Plautus, Amphitruo
Philod.	Philodemos	Asin.	Asinaria
Philop.	Philoponos	Aul.	Aulularia
Philostr.Ap.	Philostratos, Vita Apollonii	Bacch.	Bacchides
imag.	Imagines	Capt.	Captivi
soph.	Vitæ sophistarum	Cas.	Casina
Phot.	Photios	Cist.	Cistellaria
Phryn.	Phrynichos	Curc.	Curculio
Pind.fr.	Pindar, Fragmente	Epid.	Epidicus
I.	Pindar, Isthmien	Men.	Menæchmi
N.	Nemeen	Merc.	Mercator
O.	Olympien	Mil.	Miles gloriosus
P.	Pythien	Most.	Mostellaria
Plat.Alk. 1	Platon, Alkibiades 1	Poen.	Poenulus
Alk. 2	Alkibiades 2	Pseud.	Pseudolus
apol.	Apologia	Rud.	Rudens
Ax.	Axiochos	Stich.	Stichus
Charm.	Charmides	Trin.	Trinummus
def.	Definitiones (Horoi)	Truc.	Truculentus
Dem.	Demodokos	Vid.	Vidularia
epin.	Epinomis	Plin.nat.	Plinius maior, Naturalis historia
epist.	Epistulae	Plin.epist.	Plinius minor, Epistulae
erast.	Erastæ	paneg.	Panegyricus
Eryx.	Eryxias	Plot.	Plotinos
Euthyd.	Euthydemus		

Plut.	Plutarchos, Vitæ parallelæ (Bio parallelo)	Rut.Nam.	Rutilius Claudius Namatianus, De reditu suo
am.	Amatorius (Erotikos)	RVF	Petrarca, Rerum vulgarium frag- menta (Canzonerie)
Brut.	Brutus	S.Emp.adv.math.	Sextus Empiricus, Adversus mathe- maticos
de def.or.	De defectu oraculorum	P.H.	Pyrrhoneioi Hypotyposeis
de E	De E apud Delphos	Sall.Catil.	Sallustius, De coniuratione Catilinae
de fluv.	De fluviis	hist.	Historiae
de Pyth.or.	De Pythiae oraculis	lug.	De bello Iugurthino
de sera	De sera numinis vindicta	Salv.gub.	Salvianus, De gubernatione dei
Is.	De Iside et Osiride	Sedul.	Sedulius
Thes.	Theseus	Sen.contr.	Seneca maior, Controversiae
mor.	Moralia	suas.	Suasoriae
qu.Gr.	Quaestiones Graecae	Sen.Ag.	Seneca minor, Agamemno
qu.R.	Quaestiones Romanae	apocol.	Divi Claudii apocolocyntosis
symp.	Quaestiones convivales	benef.	De beneficiis
Pol.	Polybios	clem.	De clementia
Pol.Silv.	Polemius Silvius	dial.	Dialogi
Poll.	Pollux	epist.	Epistulae morales ad Lucilium
Polyain.	Polyainos, Strategemata	Herc.f.	Hercules furens
Polyk.	Polykarpbrief	Med.	Medea
Pomp.	Sextus Pomponius	nat.	Naturales quaestiones
Pomp.Trog.	Pompeius Trogus	Oed.	Oedipus
Porph.	Porphyrios	Phaedr.	Phaedra
Porph.Hor.comm.	Porphyrio, Commentum in Horatii carmina	Phoen.	Phoenissae
Poseid.	Poseidonios	Thy.	Thyestes
Priap.	Priapea	Tro.	Troades
Prisc.	Priscianus	Serv.auct.	Servius auctus Danielis
Prob.	Pseudoprobianische Schriften	Serv.Aen.	Servius, Commentarius in Vergilii Aeneida
Prok.aed.	Prokopios, De aedificiis	ecl.	Commentarius in Vergilii eclogas
BG	Bellum Gothicum	georg.	Commentarius in Vergilii georgica
BP	Bellum Persicum	SHA Ael.	Scriptores Historiae Augustae, Aelius
BV	Bellum Vandalicum	Alb.	Clodius Albinus
HA	Historia arcana	Alex.	Alexander Severus
Prokl.Chr.	Proklos, Chresthomathia	Aur.	M. Aurelius
Prop.	Propertius, Elegiae	Aurelian.	Aurelianus
Prosp.	Prosper Tiro	Avid.	Avidius Cassius
Prud.	Prudentius	Car.	Carus et Carinus et Numerianus
Ps.-Acro	Ps.-Acro, In Horatium	Carac.	Antoninus Caracalla
Ps.-Aristot	Pseudo-Aristoteles,	Claud.	Claudius
lin.insec.	De lineis insecabilibus	Comm.	Commodus
mech.	Mechanica	Diad.	Diadumenus Antoninus
Ps.-Sall.in Tull.	Pseudo-Sallustius, In M. Tullium Ciceronem invectiva	Did.	Didius Iulianus
rep.	Epistulae ad Caesarem senem de ■ publica	Gall.	Gallieni duo
Ptol.	Ptolemaios	Gord.	Gordiani tres
Purg.	Dante, Purgatorio	Hadr.	Hadrianus
Q.Smyrn.	Quintus Smyrnaeus (von Smyrna)	Heliog.	Heliogabalus
Quint.decl.	Quintilianus, Declamationes mino- ■ ■ ■	Max.Balb.	Maximus et Balbus
inst.	Institutio oratoria	Opil.	Opilius Macrinus
R.Gest.div. Aug.	Res gestae divi Augusti		
Rhet.Her.	Rhetorica ad C. Herennium		
Rufin.	Tyrannius Rufinus		

[SHA] Pert.	Helvius Pertinax	Tab.Peut.	Tabula Peutingeriana
Pesc.	Pescennius Niger	Tac.Agr.	Tacitus, Agricola
Pius	Antoninus Pius	ann.	Annales
quadr.tyr.	Quadragesima tyranni	dial.	Dialogus de oratoribus
Sept.Sev.	Severus	Germ.	Germania
Tac.	Tacitus	hist.	Historiae
trig.tyr.	Triginta tyranni	Ter.Maur.	Terentianus Maurus
Valer.	Valeriani duo	Ter.Ad.	Terentius, Adelphoe
Sidon.carm.	Apollinaris Sidonius, Carmina	Andr.	Andria
epist.	Epistulae	Eun.	Eunuchus
Sil.	Silius Italicus, Punica	Haut.	H(e)autontimorumenos
Sim.	Simonides	Hec.	Hecyra
Simpl.	Simplikios	Phorm.	Phormio
Skyl.	Skylax, Periplus	Tert.apol.	Tertullianus, Apologeticum
Skymn.	Skymnos, Periegesis	nat.	Ad nationes
Sokr.	Sokrates, Historia ecclesiastica	spect.	De spectaculis
Sol.	Solon	Them.or.	Themistios, Orationes
Solin.	Solinus	Theod.epist.	Theodoretos, Epistulae
Soph.Ai.	Sophokles, Aias	gr.aff.cur.	Graecarum affectionum curatio
Ant.	Antigone	hist.eccl.	Historia ecclesiastica
El.	Electra	Theokr.	Theokritos
Ichn.	Ichneutae (Ichneutai)	Theop.	Theopompos
Oid.K.	Oedipus Coloneus (Oidipus Kolonos)	Theophr.c.plant.	Theophrastos, De causis plantarum
Oid.T.	Oedipus Rex (Oidipus Tyrannos)	char.	Characteres
Phil.	Philoctetes (Philoktetes)	h.plant.	Historia plantarum
Trach.	Trachiniae	Thgn.	Theognis
Soran.	Soranos	Thuk.	Thukydidis
Soz.	Sozomenos, Historia ecclesiastica	Tib.	Tibullus, Elegiae
Stat.Ach.	Stattius, Achilleis	Tzetz.anteh.	Tzetztes, Antehomerica
silv.	Silvae	chil.	Chiliades
Theb.	Thebais	posth.	Posthomerica
Steph.Byz.	Stephanos Byzantios	Ulp. (reg.)	Ulpianus (Ulpiani regulae)
Stesich.	Stesichoros	Val.Fl.	Valerius Flaccus, Argonautica
Stob.	Stobaios	Val.Max.	Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia
Strab.	Strabon	Varro ant.hum.	Varro, Rerum humanarum et divinarum libri
Suda	Suda	ling.	De lingua Latina
Suet.Aug.	Suetonius, Divus Augustus	Men.	Saturae Menippeae
Caes.	Caesar	rust.	Res rusticae
Cal.	Caligula	Vat.	Fragmenta Vaticana
Claud.	Divus Claudius	Vat.Palat.	Vaticanus Palatinus
Dom.	Domitianus	Veg.mil.	Vegetius, Epitoma rei militaris
gramm.	Suetonius, de grammaticis	Vell.	Velleius Paterculus, Historiae Romanae
Iul.	Divus Iulius	Ven.Fort.	Venantius Fortunatus
Tib.	Divus Tiberius	Verg.Aen.	Vergilius, Aeneis
Tit.	Divus Titus	catal.	Catalepton
Vesp.	Divus Vespasianus	ecl.	Eclogae
Vit.	Vitellius	georg.	Georgica
Sulp.Sev.	Sulpicius Severus	Vir.ill.	De viris illustribus
Symm.epist.	Symmachus, Epistulae	Vitr.	Vitruvius, De architectura
or.	Orationes	Vulg.	Vulgata
rel.	Relationes		
Synes.epist.	Synesios, Epistulae		
Synk.	Synkellos		

Xen.Ag.	Xenophon, Agesilaos	[Xen.]oik.	Oeconomicus
an.	Anabasis	symp.	Symposium
apol.	Apologia	vect.	De vectigalibus (Poroi)
Ath.pol.	Athenaion politeia	Xenophan.	Xenophanes
equ.	De equitandi ratione	Zen.	Zenon
hell.	Hellenica	Zenob.	Zenobios
Hier.	Hieron	Zenod.	Zenodotos
hipp.	Hipparchicus	Zeph	Zephania
kyn.	Cynegeticus	Zon.	Zonaras
Kyr.	Cyrupaideia	Zos.	Zosimos
Lak.pol.	Lakedaimonion politeia		
mem.	Memorabilia (Apomnemoneumata)		

D. Quellenausgaben

CIL	Corpus inscriptionum Latinarum, 1863 ff.	PEG	A. Bernabé (Hrsg.), <i>Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta</i> , 1987 ff.
Diehl	E. Diehl (Hrsg.), <i>Anthologia lyrica Graeca</i> , 21934 ff. (und Ndr.)	PG	J.P. Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series Graeca</i> , 161 Bde., 1857–1866; <i>Conspectus auctorum</i> , 1882; <i>Indices</i> , 1912–1932 (und Ndr.)
DK, D/K	H. Diels, W. Kranz (Hrsg.), <i>Fragmente der Vorsokratiker</i> , 3 Bde., 61951/2 (und Ndr.)		J.P. Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series Latina</i> , 221 Bde., 1844–1865; 5 Suppl.-Bde., 1958–1974; <i>Index</i> , 1965 (und Ndr.)
FGrH	F. Jacoby (Hrsg.), <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , 3 Teile in 14 Bden., 1923 ff.; Neuauflage: Brill's New Jacoby (elektron. Ressource), 1997 ff.	PL	D.L. Page (Hrsg.), <i>Poetae melici Graeci</i> , 1962 (und Ndr.)
FHG	C. Müller (Hrsg.), <i>Fragmenta historicorum Graecorum</i> , 5 Bde., 1841–1870 (und Ndr.)	PMG	M. Davies (Hrsg.), <i>Poetarum melicorum Graecorum fragmenta</i> , 1991 (und Ndr.)
Page	D. Page (Hrsg.), <i>Lyrica Graeca selecta</i> , 1968 (und Ndr.)	PMGF	A. Nauck (Hrsg.), <i>Tragicorum Graecorum fragmenta</i> , 21889 (und Ndr.)
L/P (Lobel/Page)	E. Lobel, D. Page (Hrsg.), <i>Poetarum Lesbiorum fragmenta</i> , 1955 (und Ndr.)	TGF	O. Ribbeck (Hrsg.), <i>Tragicorum Romanorum fragmenta</i> , 21871 (und Ndr.)
M/W (Merkelbach/West)	R. Merkelbach, M. L. West (Hrsg.), <i>Fragmenta Hesiodica</i> , 1967	TRF	B. Snell, R. Kannnicht, St. Radt (Hrsg.), <i>Tragicorum Graecorum fragmenta</i> , 5 Bde., 1971–2004
PCG	R. Kassel, C. Austin (Hrsg.), <i>Poetae comici Graeci</i> , 1983 ff.	TrGF	

Abbildungsverzeichnis

Nicht in allen Fällen war es möglich, die Rechteinhaber geschützter Bilder zu ermitteln. Selbstverständlich wird der Verlag berechnete Ansprüche auch nach Erscheinen des Buches erfüllen.

Achilleus Abb. 1:

Peter Paul Rubens, Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes, aus dem Zyklus »Die Geschichte Achills« (Öl-skizze für einen Wandteppich, um 1630). Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen.

Achilleus Abb. 2:

Max Slevogt, Achill schreckt die Troer (Lithographie, 1907). Privatbesitz.

Adonis Abb. 1:

Adonis-Relief (118–125 n. Chr.). Rom, Palazzo Spada.

Adonis Abb. 2:

Tizian, Venus und Adonis (Öl auf Leinwand, 1553/54). Madrid, Museo del Prado. akg-images.

Adonis Abb. 3:

Giorgio Ghisi, Venus und Adonis (Kupferstich, um 1579). New York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection. The Elisha Whittelsey Fund 1953, 53.522.28.

Agamemnon und Klytaimnestra Abb. 1:

John Collier, Clytemnestra (Öl auf Leinwand, 1890). London, Guildhall Art Gallery.

Aias Abb. 1:

Georges Braque, Aias (Gravur, 1949/55). Privatsammlung.

Aias Abb. 2:

Exekias, Aias bereitet seinen Selbstmord vor (Amphore, um 530 v. Chr.). Boulogne-sur-Mer, Musée Communal.

Aias Abb. 3:

Giulio Romano, Der Tod des Aias (Fresko, 1538/39). Mantua, Palazzo Ducale, Sala di Troia.

Aktaion Abb. 1:

Artemis zielt auf Aktaion, den seine Hunde anfallen (Rotfigurige Amphore, um 490–480 v. Chr.). Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Aktaion Abb. 2:

Artemis läßt Aktaion durch seine Hunde töten (Metope des Tempels E in Seliunt, Sizilien, Kalktuff, um 470/60 v. Chr.). Palermo, Museo Nazionale Archeologico. akg-images/Nimatallah.

Aktaion Abb. 3:

Actaeon, Diana und die Nymphen (Simultandarstellung; Holzstich, 1497). Giovanni dei Bonsignori, Ovidio metamorphoseos vulgare, Venedig, 1497).

Aktaion Abb. 4:

Tizian, Diana und Actaeon (Öl auf Leinwand, 1556/59). Leihgabe des Duke of Sutherland. Edinburgh, National Gallery of Scotland. akg-images.

Aktaion Abb. 5:

Pierre Klossowski, Diane et Actéon (Synthetisches Harz und Acryl auf Leinwand, 1990). Sammlung Denise Klossowski. (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008.

Alkestis und Admetos Abb. 1:

Sog. Euhodus-Sarkophag (Ausschnitt; 160–170 n. Chr.). Rom, Vatikanische Museen, Museo Chiaramonti. Courtesy of the Vatican Museums.

Amphitryon und Alkmene Abb. 1:

Alkmene (Paestaner Glockenkrug, ca. 350–325 v. Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum, F 149.

Amphitryon und Alkmene Abb. 2:

Lovis Corinth, Alkmene mit Zeus-Amphitryon und Hermes (Farbige Lithographie, 1920, dem Zyklus »Liebschaften des Zeus«, Nr. VI.). Privatbesitz.

Andromache Abb. 1:

Jacques-Louis David, Die Tränen der Andromache (La Douleur d'Andromaque; Öl auf Leinwand, 1783). Paris, Musée du Louvre. Leihgabe des Musée de l'École des Beaux-Arts. akg-images/Erich Lessing.

Antigone Abb. 1:

Antigone wird von Wächtern zu Kreon gebracht (Rotfigurige lukanische Nestoris, 380 v. Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Antigone Abb. 2:

Ludwig von Hofmann, Tal des Schreckens (Öl auf Leinwand, 1894). Berlin, Nationalgalerie. (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008. bpk/Nationalgalerie, SMB/Andres Kilger.

Antigone Abb. 3:

Jean Cocteau, Antigone und Kreon (Zeichnung, um 1922). Privatbesitz.

Aphrodite Abb. 1:

Ludovisischer Thron (Marmorrelief, um 460 v. Chr.). Rom, Museo Nazionale Romano. akg-images/Erich Lessing.

Aphrodite Abb. 2:

Der Planet Venus und die Venus-Kinder (Handschriftenillustration, vor 1447). bpk/Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung.

Aphrodite Abb. 3:

Sandro Botticelli, Der Frühling (La Primavera; Tempera auf Holz, um 1477/78). Florenz, Uffizien. akg-images/Erich Lessing.

Aphrodite Abb. 4:

Tizian, Venus Urbino (Öl auf Leinwand, um 1538). Florenz, Uffizien. akg-images.

Aphrodite Abb. 5:

Honoré Daumier, »Dieses Jahr schon wieder Venus ... immer nur Venus! ... als ob es solche Frauen gäbe!« (Lithographie, 2. Blatt der Serie »Croquis au Salon«, aus: Le Charivari, 10. Mai 1865). ak-g-images.

Aphrodite Abb. 6:

Edouard Manet, Nana (Öl auf Leinwand, 1877). Hamburg, Kunsthalle. ak-g-images.

Apollon Abb. 1:

Sog. »Kasseler Apoll« (Marmorskulptur, römische Kopie nach einem Bronzestandbild des Phidias [um 450 v.Chr.], 2. Jh. n.Chr.). Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. ak-g-images.

Apollon Abb. 2:

Apoll und Christus Pantokrator. Details ■■■ dem Schöpfungsteppich (Tapís de la Creació; Wolle und Leinen, ■■■ 1100). Gerona, Museo Capítular de la Catedral. ak-g-images/Erich Lessing.

Ares Abb. 1:

Sandro Botticelli, Mars und Venus (Tempera auf Holz, 1480–1485). London, National Gallery. ak-g-images.

Ares Abb. 2:

Pierro di Cosimo, Venus, Mars und Amor (Tempera auf Holz, ■■■ 1505). Berlin, Gemäldegalerie. bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders.

Ariadne Abb. 1:

Jacopo Tintoretto, Bacchus und Ariadne (Öl auf Leinwand, 1576). Venedig, Dogenpalast, Sala dell'Anticollégio. ak-g-images/Cameraphoto.

Artemis Abb. 1:

Artemis von Ephesos (Kultbild, ursprünglich aus dem 7./6. Jh. v.Chr.; römische Kopie, Marmor, 2. Jh. n.Chr.). Selcuk, Ephesos Archaeological Museum. ak-g-images/Erich Lessing.

Artemis Abb. 2:

Diana von Versailles (Marmorskulptur, römische Kopie der Hadrianszeit nach griechischem Original um 350/340 v.Chr.). Paris, Musée du Louvre. ak-g-images.

Artemis Abb. 3:

Diana als Jägerin/Diane de Potiers, École de Fontainebleau (u. a. Luca Penni zugeschrieben; Gemälde auf Holz, ■■■ 1550). Paris, Musée du Louvre. ak-g-images/Erich Lessing.

Artemis Abb. 4:

François Boucher, Diana beim Bade (Öl auf Leinwand, 1742). Paris, Musée du Louvre. ak-g-images/Erich Lessing.

Artemis Abb. 5:

Auguste Renoir, Diane (Öl auf Leinwand, 1867). Washington, National Gallery of Art. (c) Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington.

Atalanta Abb. 1:

Willem Vrelant und Werkstatt, Hippomenes und Atalanta (Miniatur auf Pergament, um 1460). Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 2361, fol.92v.

Atalanta Abb. 2:

Jacob Jordaens, Atalante und Hippomenes (Öl auf Leinwand, um 1630). Privatbesitz.

Atalanta Abb. 3:

Richard Dadd, Atalantes Wettlauf (Öl auf Leinwand, 1877). Privatbesitz.

Atalanta Abb. 4:

Vilhelm Bissen, Atalante (Marmor, 1891). Statens Museum for Kunst, Copenhagen/SMK Photo.

Athena Abb. 1:

Sog. Panmaler, Perseus und Athene eilen nach der Tötung der Gorgo davon (Rotfigurige Hydria, um 480 v.Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum, E 181.

Athena Abb. 2:

Bartholomäus Spranger, Minerva als Siegerin über die Unwissenheit (Öl auf Leinwand, um 1591). Wien, Kunsthistorisches Museum. ak-g-images/Erich Lessing.

Chariten Abb. 1:

Die drei Grazien (Marmorplastik, römische Kopie eines griechisch-hellenistischen Originals, 2. Jh. n.Chr.). Paris, Musée du Louvre. ak-g-images/Erich Lessing.

Chariten Abb. 2:

Man Ray, Target/Mire universelle, Skulptur-Installation (Gips, Holz, Papier, Gummi, 1933). Privatbesitz.

Daidalos und Ikaros Abb. 1:

Daedalus und Icarus (Römisches Marmorrelief, 2. Jh. n.Chr.). Rom, Villa Albani. ak-g-images.

Daidalos und Ikaros Abb. 2:

Hendrik Goltzius, Ikarus (Kupferstich nach Cornelis ■■■ Haarlem, 1588). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders.

Daidalos und Ikaros Abb. 3:

Pieter Brueghel d.Ä., Der Sturz des Ikarus (Öl auf Leinwand 1555/1560). Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. ak-g-images.

Danaë Abb. 1:

Jan Gossaert, Danaë im Goldregen (Öl auf Holz, 1527). München, Alte Pinakothek. bpk/München, Alte Pinakothek/Jochen Remmer.

Danaë Abb. 2:

Tizian, Danaë (Öl auf Leinwand, 1553). Madrid, Museo del Prado. ak-g-images.

Danaë Abb. 3:

Jacopo Tintoretto, Danaë (Öl auf Leinwand, 1570). Lyon, Musée des Beaux-Arts. ak-g-images/Erich Lessing.

Daphne Abb. 1:

Apoll und Daphne (Handschriftenminiatur ■ Christine de Pizan, Epistre Othea, um 1410/11). London, British Library, Harley 4431, f.134v.

Daphne Abb. 2:

Nicolas Poussin, Apoll und Daphne/Apoll, in Daphne verliebt (unvollendet; Ausschnitt; Öl auf Leinwand, um 1660/64). Paris, Musée du Louvre. ak-g-images/Erich Lessing.

Daphne Abb. 3:

Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne (Marmorskulptur, 1622). Rom, Galleria Borghese. ak-g-images/Pirozzi.

Demeter Abb. 1:

Giorgione oder Sebastiano del Piombo, Ceres (Öl auf Leinwand, um 1500). Berlin, Gemäldegalerie. bpk/Gemäldegalerie, SMB.

Dido und Aineias Abb. 1:

Flucht des Aineias mit Anchises und Askanios (Ausschnitt; schwarzfigurige Amphora, um 520 v.Chr.). Boulogne-sur-Mer, Château-Musée. ak-g-images/Erich Lessing.

Dido und Aineias Abb. 2:

Federico Barocci, Aineias flieht mit seiner Familie ■■■ dem brennenden Troia (Öl auf Leinwand, 1598). Rom, Galleria di Villa Borghese. bpk/Scala.

Dido und Aineias Abb. 3:

Giovanni Domenico Tiepolo, Der Tod der Didos (La morte di Didone; Öl auf Leinwand, 1757). Berlin, Gemäldegalerie. bpk/Gemäldegalerie, SMB.

Dionysos Abb. 1:

Zug von Bacchus und Ariadne (Sarkophagfront, linke Hälfte, Ausschnitt; Mitte 2. Jh. v.Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Dionysos Abb. 2:

Michelangelo, Trunkener Bacchus (Marmorskulptur, 1496). Florenz, Museo Nazionale del Bargello. ak-g-images.

Dionysos Abb. 3:

Caravaggio, Der kranke Bacchusknabe (Il Bacchino ■■■ malato; Öl auf Leinwand, um 1593/1594). Rom, Galleria Borghese. ak-g-images/Pirozzi.

Elektra Abb. 1:

Fredric Leighton, Elektra am Grab Agamemnon (Elektra ■■■ at the Tomb of Agamemnon; Öl auf Leinwand, 1869). Ferens Art Gallery, Hull City Museums and Art Galleries/The Bridgeman Art Library.

Elektra Abb. 2:

Max Ernst, Elektra (Lithographie, 1939). Privatbesitz.

Endymion Abb. 1:

Anne-Louis Girodet, Der Schlaf des Endymion (Le sommeil d'Endymion. Effet de la lune; Öl auf Leinwand, 1791) Paris, Musée du Louvre. ak-g-images/Erich Lessing.

Eos Abb. 1:

Guercino, Aurora (Fresko, 1621). Rom, Villa Ludovisi, Casino dell'Aurora. ak-g-images/Pirozzi.

Eros Abb. 1:

Eros mit Leier (Lekythos aus Gela, um 480 v.Chr.). Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford, AN1889.1015.

Eros Abb. 2:

Giotto di Bondone, Der blinde Amor (Detail aus der Allegorie der Keuschheit; Fresko, um 1320–1325). Assisi, Kirche S. Francesco. Photographie.

Eros Abb. 3:

Caravaggio, Der irdische Amor/Amor als Sieger (Öl auf Leinwand, 1601/02). Berlin, Gemäldegalerie. SMB, Preußischer Kulturbesitz. ak-g-images.

Eros Abb. 4:

Paul Cézanne, Stilleben mit Cupido (Öl auf Papier, auf Holz montiert, 1895). London, Courtauld Institute Galleries. ak-g-images/Erich Lessing.

Europa Abb. 1:

Metope des Tempels Y der Akropolis ■■■ Selinunt (580–560 v.Chr.). Palermo, Museo Regionale.

Europa Abb. 2:

Europa (Handschriftenminiatur, aus: »Les Métamorphoses«, lat. Text von Ovid, Übersetzung von Chrétien LeGouais, um 1385). Bibliothèque municipale de Lyon.

Europa Abb. 3:

Johannes Grützke, Europa auf dem Stier, auf der Mauer balancierend. Vorwärts oder Rückwärts (1976). Berlin, Galerie im Museum Haus am Checkpoint Charlie.

Europa Abb. 4:

Griechische Zwei-Euro-Münze (Rückseite).

Galatea und Polyphemus Abb. 1:

Raffael, Triumph der Galatea (Fresko, um 1511). Rom, Villa Farnesina.

Galatea und Polyphemus Abb. 2:

Giulio Romano, Polyphem (Fresko, um 1530). Mantua, Palazzo del Tè, Sala di Psiche. ak-g-images/Erich Lessing.

Ganymedes Abb. 1:

Marcello Venusti, Kopie (1550) ■■■ Michelangelo, Raub des Ganymed (Originalzeichnung um 1533). Leipzig, Museum der Bildenden Künste. ak-g-images.

Gorgo Abb. 1:

Medusa Rondanini (römische Kopie einer griechischen Marmorplastik ■■■ 440 v.Chr.). München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. bpk/Jochen Remmer.

Gorgo Abb. 2:

Medusa (Firmenlogo des italienischen Designers Gianni Versace).

Hektor Abb. 1:

Giorgio de Chirico, Hektor und Andromache (Öl auf Holz, 1917). Privatsammlung. ak-g-images.

Helena Abb. 1:

Guido Reni, Der Raub der Helena (Il Ratto di Elena; Öl auf Leinwand, 1631). Paris, Musée du Louvre. ak-g-images/Erich Lessing.

Helena Abb. 2:

Gustave Moreau, Helena auf der Mauer Trojas (Hélène sur les murs de Troie; Aquarell, 1885). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. bpk/RMN/Musée du Louvre/Jean-Gilles Berizzi.

Hephaistos Abb. 1:

Jacopo Tintoretto, Vulkan überrascht Venus und Mars (Öl auf Leinwand, um 1550) München, Alte Pinakothek. akg-images.

Hera Abb. 1:

Rembrandt, Juno Moneta (Öl auf Leinwand, um 1665). Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art. akg-images.

Herakles Abb. 1:

Hercules Farnese (Marmorstatue; Kopie des Glykon, 1. Jh. v. Chr., vielleicht nach Lysippos, 4. Jh. v. Chr.). Neapel, Museo Nazionale Archeologico. akg-images.

Herakles Abb. 2:

Eloquentia fortitudine praestantior (»Beredsamkeit ist vortrefflicher als Stärke«; Emblem aus: A. Alciati, Emblematum Liber, 1531, E 6).

Herakles Abb. 3:

Peter Paul Rubens, Der trunkene Herkules (Öl auf Leinwand, um 1612/13). Dresden, Gemäldegalerie, Alte Meister. akg-images.

Herakles Abb. 4:

Herkules mit 145facher Stärke (Plakette ■■■ Eingang einer Gondel). Südtirol, Dorf Tirol. Photo: Frank Bezner.

Hermes Abb. 1:

Der Säugling Hermes als Rinderdieb (Schwarzfigurige Hydria ■■■ Caere, um 530 v. Chr.). Paris, Musée du Louvre. bpk/RMN/Musée du Louvre/Hervé Lewandowski.

Hermes Abb. 2:

Giambologna, sog. Medici-Merkur (Bronzeplastik, 1580). Florenz, Museo Nazionale del Bargello. akg-images/Erich Lessing.

Hero und Leander Abb. 1:

Heros Freitod beim Anblick des toten Leander (Holzschnitt, Illustration zum »Opusculum« ■■■ der bei Aldus Manutius gedruckten Musaios-Ausgabe). Venedig, 1497.

Iason und die Argonauten Abb. 1:

Gustave Moreau, Jason (Öl auf Leinwand, 1865). Paris, Musée d'Orsay. akg-images/Erich Lessing.

Iphigeneia Abb. 1:

Die Opferung der Iphigenie (Wandgemälde aus Pompeji, vor 79 n. Chr.).

Iphigeneia Abb. 2:

Giovanni Battista Tiepolo, Die Opferung der Iphigenie (Fresko, 1757; Ausschnitt). Vicenza, Villa Valmarana.

Iphigeneia Abb. 3:

Anselm Feuerbach, Iphigenie in Tauris (Öl auf Leinwand, 1871). Stuttgart, Staatsgalerie. akg-images/Erich Lessing.

Iphigeneia Abb. 4:

Ossip Zadkine, Iphigénie (Bronze, 1940). Privatbesitz.

Iphigeneia Abb. 5:

Paul Delvaux, Die Opferung der Iphigenie (Le sacrifice d'Iphigénie; Öl auf Leinwand, 1968). Privatbesitz.

Kastor und Polydeukes Abb. 1:

Peter Paul Rubens, Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren Castor und Pollux (Öl auf Leinwand, 1617/18). München, Alte Pinakothek. bpk/München, Alte Pinakothek/Lutz Braun.

Kephalos und Prokris Abb. 1:

Nicolas Poussin, Cephalus und Aurora (und das Portrait der Procris) (Öl auf Leinwand, um 1630). London, National Gallery. (c) The National Gallery, London.

Kirke Abb. 1:

Seidenstickerei auf einem italienischen Chormantel (1. Hälfte 15. Jh.). Ehemals in der Danziger Marienkirche.

Kirke Abb. 2:

Dosso Dossi, Die Zauberin Kirke (La maga Circe o Melissa; Öl auf Leinwand, 1515/16). Rom, Galleria Borghese. akg-images/Pirozzi.

Kronos Abb. 1:

Francisco de Goya, Saturn verschlingt einen Sohn (Saturno devorando un hijo; Öl auf Putz/Leinwand, 1820–1822). Madrid, Museo del Prado. akg-images/Erich Lessing.

Kronos Abb. 2:

Marten van Heemskerck, Das melancholische Temperament (Saturnkinder; Stich Nr. 3 aus: Die vier Temperamente, 1566).

Leda Abb. 1:

Leda und der Schwan (Marmorrelief, vermutlich 3. Jh. v. Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Leda Abb. 2:

Leonardo da Vinci, Studie für eine kniende Leda (Kopie der Originalzeichnung, 1503). Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen.

Leda Abb. 3:

Constantin Brancusi, Photographie seiner Marmorskulptur Leda (1920) von 1921. Privatsammlung.

Marsyas Abb. 1:

Athena und Marsyas (Bronze-Rekonstruktion, um 450 v. Chr.). Garten des Liebighauses in Frankfurt am Main.

Marsyas Abb. 2:

Raffael, Apoll und Marsyas (Fresko, 1509–1511). Rom, Vatikanische Museen, Stanza della Segnatura. Courtesy of the Vatican Museums.

Marsyas Abb. 3:

Tizian, Die Schindung des Marsyas (Öl auf Leinwand, um 1570–1575). Kromeritz, Erzbischöfliches Schloß. akg-images/Erich Lessing.

Medeia Abb. 1:

Charles-Antoine Coypel, Jason und Medea (Pastell, 1715). Berlin, Schloß Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Roland Handrick.

Medeia Abb. 2:

Eugène Delacroix, Medea (Médée furieuse; Öl auf Leinwand, 1862). Paris, Musée du Louvre. akg-images/Erich Lessing.

Midas Abb. 1:

Nicolas Poussin, Midas und Bacchus (Öl auf Leinwand, nach 1624). Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 528.

Minotaurus Abb. 1:

Pablo Picasso, Sitzender Minotaurus mit einem Dolch (Radierung, 11.4.1933). Paris, Musée National Picasso. bpk/RMN/Madeleine Coursaget.

Musen Abb. 1:

Dinos des Sophilos (6. Jh. v. Chr.; Detail). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Musen Abb. 2:

Archelaos von Priene, Die Apotheose Homers (Relief, zw. 130 und 120 v. Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Musen Abb. 3:

Musensarkophag (Vorderseite; Marmor, um 200 n. Chr.). Berlin, Antikensammlung. bpk/Antikensammlung, SMB/Jürgen Liepe.

Musen Abb. 4:

Raffael, Der Parnaß (Ausschnitt; Fresko, um 1510/1511). Rom, Vatikanische Museen, Stanza della Segnatura. akg-images/Erich Lessing.

Musen Abb. 5:

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Cherubini und die Muse (Öl auf Leinwand, 1842). Paris, Musée du Louvre. akg-images/Erich Lessing.

Musen Abb. 6:

Giorgio de Chirico, Die beunruhigenden Musen (Öl auf Leinwand, 1917). Privatsammlung.

Narkissos Abb. 1:

Sog. Pseudo-Boltraffio, Narcissus (aus der Leonardo-Werkstatt; Öl auf Leinwand, Ende des 15. Jh.). London, National Gallery. (c) The National Gallery, London.

Narkissos Abb. 2:

Caravaggio, Narciso (Öl auf Leinwand, um 1600). Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini. akg-images/Electa.

Narkissos Abb. 3:

Nicolas Poussin, Echo und Narziß (Öl auf Leinwand, vor 1630). Paris, Musée du Louvre. akg-images/Erich Lessing.

Narkissos Abb. 4:

Salvador Dalí, Die Metamorphose des Narziß (Öl auf Leinwand, 1937). London, Tate Gallery. akg-images.

Narkissos Abb. 5:

Benjamin Britten, Six Metamorphoses after Ovid, Satz 5: Narcissus (Detail der Partitur; Uraufführung 1951).

Narkissos Abb. 6:

Lacans Zweispiegelmodell (Zeichnung, aus: Das Seminar von Jacques Lacan, Bd. 1, 1978, 162).

Niobe Abb. 1:

Niobe mit ihrer jüngsten Tochter (Marmorskulptur, röm. Kopie nach griech. Original des 4. Jh. v. Chr.). Florenz, Uffizien.

Niobe Abb. 2:

Hans Holbein d.J., Niobe erstarrt ■ Stein, als Apoll ihre Kinder tötet (Federzeichnung, in: Erasmi Roterodami Encomium moriae i.e. Stultitiae laus, Basel, Froben 1515). Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett (Inv. 1662.166 fol. Q3 verso, Müller 1996 Nr. 62). Photo: Martin Bühler.

Nymphen Abb. 1:

Hylas und die Nymphen (Römische Marmorintarsie, um 350 n. Chr.; Ausschnitt). Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. akg-images/Electa.

Nymphen Abb. 2:

Rebekkas Gang zum Brunnen (Illustration ■■■ der Wiener Genesis, 6. Jh., aus: Cod.theol.gr. 31, fol.7r.). Wien, Österreichische Nationalbibliothek. akg-images.

Nymphen Abb. 3:

Schlafende Nymphe (Illustration; Holzschnitt, aus: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, 1499).

Nymphen Abb. 4:

John William Waterhouse, Hylas und die Nymphen (Öl auf Leinwand, 1896–1897). Manchester, City Art Gallery. akg-images.

Odysseus Abb. 1:

Francesco Primaticcio, Odysseus und Penelope (Öl auf Leinwand, um 1563). Toledo (USA), Museum of Art.

Odysseus Abb. 2:

Johann Heinrich Füssli, Odysseus zwischen Skylla und Charybdis (Öl auf Leinwand, 1794–96). Aarau, Aargauer Kunsthaus.

Oidipus Abb. 1:

Oidipus und die Sphinx (Attische rotfigurige Schale, Innenbild, 5. Jh. v. Chr.). Rom, Vatikanische Museen. akg-images.

Oidipus Abb. 2:

Gustave Moreau, Oedipus und die Sphinx (Öl auf Leinwand, 1864). New York, Metropolitan Museum of Art. bpk/Hermann Buresch.

Orestes Abb. 1:

Johann Heinrich Füssli, Orest, von den Furien verfolgt (Zeichnung, 1762–1764). Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.

Orpheus Abb. 1:

Orpheusrelief (Hermes, Eurydike und Orpheus; griechische Halbplastik, um 420 v. Chr.). Paris, Musée du Louvre. akg-images/Erich Lessing.

Orpheus Abb. 2:

Orpheus-Fresko (Ende 4. Jh.). Rom, Katakomben SS. Pietro ■ Marcellino.

Orpheus Abb. 3:

Albrecht Dürer, Der Tod des Orpheus (Federzeichnung, 1494) Hamburg, Hamburger Kunsthalle. akg-images.

Orpheus Abb. 4:

Jean Delville, Orphée (Öl auf Leinwand, 1893). Belgien, Privatsammlung. akg-images.

Pan Abb. 1:

Andrea Alciati, Vis naturae (Die Gewalt der Natur; aus: Emblemata liber, 1550).

Pan Abb. 2:

Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten/Der panische Schrecken (Öl auf Leinwand, 1859/60). Basel, Kunstmuseum. akg-images.

Pandora Abb. 1:

Rosso Fiorentino, Pandora, die Büchse öffnend (Federzeichnung, zwischen 1534 und 1540). Paris, École des Beaux-Arts.

Pandora Abb. 2:

Man Ray, Pain doré (Bronze, 1960/70). Privatsammlung.

Paris Abb. 1:

Peter Paul Rubens, Das Urteil des Paris (Öl auf Eichenholz, 1625–1632). London, National Gallery. akg-images.

Paris Abb. 2:

Max Klinger, Das Urteil des Paris (Öl auf Leinwand, 1885–1887) Wien, Österreichische Galerie im Belvedere. akg-images/Erich Lessing.

Penthesilea Abb. 1:

Penthesilea und Achill (Bild des Exekias auf einer attischen Halsamphore, um 530 v. Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Penthesilea Abb. 2:

Penthesilea und Achill (Innenbild einer Schale des sog. Penthesileamalers, um 450 v. Chr.). München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek. akg-images.

Penthesilea Abb. 3:

Kopf der Penthesilea aus der Figurengruppe Achill und Penthesilea (kaiserzeitliche römische überlebensgroße Marmorkopie des nicht erhaltenen hellenistischen Originals, um 170/160 v. Chr.). Antikensammlung Basel und Sammlung Ludwig, Inv. BS 214. Photo: Dieter Widmer.

Penthesilea Abb. 4:

Bertel Thorvaldsen, Achill und Penthesilea (Bozetto, 1801). Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Nr. A 777.

Perseus Abb. 1:

Pierre Puget, Perseus befreit Andromeda (L'enlèvement d'Andromède par Persée/Persée délivrant; Marmorgruppe, 1715). Paris, Musée du Louvre. bpk/RMN/Musée du Louvre/Hervé Lewandowski.

Perseus Abb. 2:

Christina Neofotistou, Perseus and Andromeda – A Role Inversion (Computergrafik, 2002).

Phaëton Abb. 1:

Nicolas Poussin, Helios und Phaëton mit Saturn und den vier Jahreszeiten (Öl auf Leinwand, um 1629/30). Berlin, Gemäldegalerie. bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders.

Phaëton Abb. 2:

Gustave Moreau, Phaëton (Aquarell, Entwurf für ein Deckengemälde, 1878). Paris, Musée d'Orsay. RMN/Paris, Musée d'Orsay/Vertrieb bpk Berlin.

Phaëton Abb. 3:

Georges Braque, Phaëton (Char 1; Farblithographie, 1945). Privatbesitz.

Phaidra Abb. 1:

Francesco Primaticcio, Phaidra gesteht Hippolytos ihre Liebe (Federzeichnung für das Schloß Anet, 1547–1553). Paris, Musée du Louvre. D. A. G. bpk/RMN/Madeleine Coursaget.

Philomela und Prokne Abb. 1:

Peter Paul Rubens, Das Mahl des Tereus (Öl auf Leinwand, 1636–1638). Madrid, Museo del Prado. akg-images/Erich Lessing.

Pomona Abb. 1:

Edward Burne-Jones, Pomona (Tapisserie, 1884/85). Manchester, The Whitworth Art Gallery.

Poseidon Abb. 1:

Poseidon (Strickhenkelamphora, um 470 v. Chr.). Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Photo: Karl Öhrlein.

Poseidon Abb. 2:

Gian Lorenzo Bernini, Nettuno e Tritone (Marmorskulptur, 1622/23). London, Victoria and Albert Museum. (c) Victoria and Albert Museum, London.

Poseidon Abb. 3:

Nicolas Poussin, Der Triumph des Neptun (Öl auf Leinwand, um 1635). Philadelphia Museum of Art.

Prometheus Abb. 1:

Prometheus, Adler und Atlas (Iakedaimonische Schale, 6. Jh. v. Chr.). Rom, Vatikanische Museen. Courtesy of the Vatican Museums.

Prometheus Abb. 2:

Prometheus erschafft den Menschen (Prometheus-Sarkophag; Marmorrelief, 3. Jh. n. Chr., Detail). Rom, Musci Capitolini. akg-images/Erich Lessing.

Prometheus Abb. 3:

Prometheus der Menschenbildner (Handschriftenillustration, Leonarado da Besozzo, Imagines pictae virorum illustrium, um 1400). Mailand, Museo Diocesano, Collezione Crespi.

Prometheus Abb. 4:

Piero di Cosimo, Prometheus-Cassone (Truhnenbild; Gemälde auf Pappelholz, erste Tafel, 1510–1515). München, Alte Pinakothek. akg-images.

Prometheus Abb. 5:

Peter Paul Rubens (Nachahmer), Der gefesselte Prometheus (Öl auf Holz, nach 1612). Lille, Musée des Beaux-Arts. bpk/RMN/Hervé Lewandowski.

Prometheus Abb. 6:

Gustave Moreau, Prometheus (Öl auf Leinwand, 1868). Paris, Musée Gustave Moreau. RMN/Paris, Musée Gustave Moreau/Vertrieb bpk Berlin.

Prometheus Abb. 7:

Otto Dix, Prometheus – Grenzen der Menschheit (Ölgemälde, 1919). Verschollen.

Psyche Abb. 1:

Jacopo Zucchi, Psyche überrascht Amor/Amor und Psyche (Öl auf Leinwand, 1589). Rom, Galleria di Villa Borghese. bpk/Scala.

Psyche Abb. 2:

Claude Lorrain, Landschaft mit Psyche vor dem Palast Amors (The Enchanted Castle; Öl auf Leinwand, 1664). London, National Gallery. (c) The National Gallery, London.

Psyche Abb. 3:

Antonio Canova, Amor und Psyche (Psyche ranimée par le baiser de l'Amour; Ausschnitt; Marmorplastik, 1787–93). Paris, Musée du Louvre. akg-images/Erich Lessing.

Psyche Abb. 4:

Auguste Rodin, Psyché (Marmorskulptur, um 1905). Paris, Musée Rodin. akg-images.

Pygmalion Abb. 1:

Simultandarstellung zur Pygmaliongeschichte (in einer Handschrift des Roman de la Rose, Anfang des 15. Jh.). Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 387, Fol. 141r.

Pygmalion Abb. 2:

Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano) oder/mit Jacopo da Pontormo, Pygmalion und Galatea (Öl auf Holz, 1529/30). Florenz, Galleria degli Uffizi. akg-images/Rabatti – Domingie.

Pygmalion Abb. 3:

Hendrick Goltzius, Pygmalion und Galatea (Kupferstich, 1593). Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 30957 D.

Pygmalion Abb. 4:

Honoré Daumier, Pygmalion (Lithographie ■■■■ der Serie »Histoire ancienne«, ■■■■ Le Charivari, 28. Dezember 1842). Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett.

Pygmalion Abb. 5:

Edward Burne-Jones, Pygmalion and the Image, III. The Godhead Fires (Öl auf Leinwand, 1868/69). Privatbesitz.

Pygmalion Abb. 6:

Paul Delvaux, Pygmalion (Öl auf Holz, 1939). Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. akg-images.

Pyramos und Thisbe Abb. 1:

John William Waterhouse, Thisbe (Öl auf Leinwand, 1909). Privatbesitz. (c) Sotheby's/akg-images.

Silen, Satyr Abb. 1:

Silen auf dem Tonsarkophag von Klazomenai (vermutlich 6. Jh. v. Chr.). London, British Museum. (c) The Trustees of the British Museum.

Silen, Satyr Abb. 2:

Anthonis van Dyck, Jupiter als Satyr bei Antiope (Öl auf Leinwand, um 1620). Köln, Wallraff-Richartz-Museum. akg-images.

Silen, Satyr Abb. 3:

Aubrey Beardsley, Der Satyr und die Dame (Druckgraphik, 1895).

Silen, Satyr Abb. 4:

Poster ■■■ Guillermo del Toros Film »Pan's Labyrinth« (El Laberinto del Fauno; 2006). Warner Bros./Album/akg-images.

Sirenen Abb. 1:

Odysseus und die Sirenen (Attischer Stamnos, rotfiguriges Vasenbild, um 470 v. Chr.). London, British Museum. akg-images/Erich Lessing.

Sirenen Abb. 2:

Fischsirene mit Fisch und Kamm (Buchmalerei ■■■■ einem Bestiarium, um 1200). Oxford, Bodleian Library, Ms. Ashmole 1511.

Sirenen Abb. 3:

Tizian, Aretino und die Sirene (Chiaroscuro-Holzschnitt, Frontispiz zu: Pietro Aretino, Stanze, Venedig 1537).

Sirenen Abb. 4:

René Magritte, L'Invention collective (Öl auf Leinwand, 1935). Privatbesitz.

Telemachos Abb. 1:

Angelika Kauffmann, Der trauernde Telemach mit Mentor auf der Insel der Kalypso (Öl auf Leinwand, 1788). Chur, Bündner Kunstmuseum. akg-images.

Theseus Abb. 1:

Meister der Cassoni Campana, Theseus und der Minotaurus (Truhnenbild, Öl auf Pappelholz, 1510–1520). Avignon, Musée du Petit Palais. akg-images/Erich Lessing.

Register

A. Mythische Figuren

Hinweise zur Benutzung:

Die mythischen Figuren erscheinen in der Regel in der griechischen Namensform. In Klammern findet sich die lateinische Form (wobei Varianten allein der Endung wie *os/us*, *e/a* oder *on/o* nicht eigens aufgeführt sind) bzw. in Einzelfällen ein Alternativname. Stärker abweichende lateinische Namensformen sowie Varianten erscheinen auch als Verweis auf den Haupteintrag. Lateinische Na-

men, die mit C beginnen, finden sich meist in der griechischen Form unter K (z. B. Circe unter Kirke); Ae siehe Ai, Oe siehe Oi; zu J vgl. auch I (und umgekehrt).

Mit Asterisk * gekennzeichnete Einträge haben einen eigenen Artikel in diesem Band. Informationen auch zu den anderen mythischen Figuren finden sich im *Neuen Pauly*, Band 1–12/2.

A

Absyrtos s. Apsyrtos

Achates: Dido und Aineias 224

Acheloos: Herakles 326, 331; Nymphen 474

***Achilleus** (Achilles): Agamemnon und Klytaimnestra 27; Aias 34 f., 37; Amazonen 62 ff.; Andromache 77; Apollon 117; Ares 133 f., 136; Ariadne 140; Athena 172; Dido und Aineias 218, 220; Dionysos 230, 232; Eos 258; Hektor 303 f.; Helena 308 f., 311; Hephaistos 318; Herakles 327; Hermes 344, 351; Iason und die Argonauten 357; Iphigeneia 368, 370, 373; Cassandra 383; Kastor und Polydeukes 386; Kentauren 388; Kephalos und Prokris 393; Moiren 436; Niobe 469; Nymphen 476 f.; Odysseus 485, 487 f., 497; Orestes 512; Orpheus 532; Paris 551 f.; Penthesileia 557 ff., 562; Zeus 675

Admetos: Apollon 115 f., 127; Iason und die Argonauten 357; s. auch *Alkestis und Admetos

***Adonis**: Achilleus 10; Aphrodite 97, 99, 102, 106, 109 f., 113; Apollon 120; Ares 138; Endymion 253; Eros 263; Galateia und Polyphemos 288; Hero und Leander 353; Musen 454; Narkissos 459; Phaëthon 571; Psyche 624; Pygmalion 631; Pyramos und Thisbe 643

Aeneas s. Aineias

Aerope: Atreus und Thyestes 180 ff.

Aethlios: Endymion 253

***Agamemnon**: Achilleus 1 f., 4, 12 ff.; Aias 37; Alkestis und Admetos 60; Apollon 117; Artemis 151; Atreus und Thyestes 180, 183; Elektra 247, 250; Gorgo 297; Iphigeneia 367 f., 370, 372 f., 375; Cassandra 382, 384; Kastor und Polydeukes 386; Leda 408; Orestes 512, 518; Telemachos 665

Aganippe: Danaë 199

Agave (Agave): Dionysos 230; Kadmos 379

Agenor: Europa 276 f.; Kadmos 379, 381; Zeus 676

Aglaia: Chariten 184

Aglaope: Sirenen 655

Aglauros: Hermes 344

***Aias** (Ajax): Achilleus 3; Athena 172; Hektor 303 f.; Cassandra 382; Odysseus 497

Aietes (Aeëtes): Iason und die Argonauten 357, 361 f., 365; Medeia 418

Aigeus (Aegeus): Ariadne 141; Medeia 418; Phaidra 582; Theseus 669

Aigina (Aegina): Sisypchos 662; Zeus 677 f.

Aigisthos (Aegisthus): Agamemnon und Klytaimnestra 27 ff., 31; Atreus und Thyestes 180 f.; Elektra 247 f., 251; Cassandra 382; Orestes 512 f., 515 f., 518

Aigle (Aegle): Ariadne 141; Theseus 669, 671

Aineias (Aeneas): Achilleus 2; Andromache 77 f.; Aphrodite 97 ff., 99, 101, 103; Ares 133; Artemis 152; Hektor 303, 306; Helena 310 f.; Hephaistos 318; Hera 322 f.; Herakles 331; Cassandra 384; Kirke 397; Nymphen 474 f.; Odysseus 487; Poseidon 600; s. auch *Dido und Aineias

Aiolos (Aeolus): Endymion 253; Iason und die Argonauten 357; Sisypchos 662

Aison (Aeson): Iason und die Argonauten 357; Medeia 418

Aithra (Aethra): Helena 308, 315; Theseus 669

Aitolos (Aetolus): Endymion 253

Akamas (Acamas): Phaidra 578

Akastos (Acastus): Alkestis und Admetos 53; Iason und die Argonauten 357

Akis (Acis): Galateia und Polyphemos 286 ff.

Akontios (Acontius): Artemis 152

Akrisios (Acrisius): Danaë 199; Perseus 567; Zeus 676

***Aktaion** (Actaeon): Artemis 151 ff., 157, 159 f., 163; Athena 172; Daphne 205; Endymion 254; Philomela und Prokne 593

Alexandra: Cassandra 382

Alexandros s. Paris

Alkaios: Amphitryon und Alkmene 68

***Alkestis**: Herakles 333, 337; Zeus 677

Alkimedee (Alcimedee): Iason und die Argonauten 357

Alkinoos (Alcinous): Ares 132; Iason und die Argonauten 358; Medeia 418

Alkithoe (Alcithoe): Pyramos und Thisbe 643

Alkmene (Alcmene): Hera 322; Zeus 677; s. auch

■ Amphitryon und Alkmene

Alkyoneus (Alcyoneus): Ariadne 142; Athena 175

Alphesiboia (Alphesiboea): Adonis 15

- Amata:** Dido und Aineias 217
***Amazonen:** Artemis 153; Athena 179; Herakles 326; Penthesileia 557, 560; Phaidra 578; Theseus 669
Ambrosia: Achilleus 5
Ameinias: Narkissos 458
Amor s. Eros
Ampelos: Dionysos 231
Amphion: Museen 456 f.; Niobe 469; Zeus 676
Amphitrite: Nymphen 474, 477; Poseidon 600 f.; Sirenen 660
***Amphitryon** Herakles 326, 328; Zeus 677
Amyklas: Daphne 203
Amykos (Amycus): Iason und die Argonauten 357; Kastor und Polydeukes 385
Amymon: Poseidon 600 f.
Anaxarete: Pomona 596 f.
Anaxibia: Alkestis und Admetos 53
Anchises: Aphrodite 97; Dido und Aineias 216, 220 f., 228; Endymion 255; Silen, Satyr 648
***Andromache:** Dido und Aineias 216; Hektor 303 ff.; Helena 309 f.
Andromeda: Perseus 567 ff.
Anna: Dido und Aineias 216
Antaios (Antaeus): Herakles 326, 332
Anteia: Phaidra 578
Antenor: Helena 311
Anteros: Ares 132; Eros 270
***Antigone:** Apollon 118; Elektra 249; Oidipus 505
Antikleia (Anticlea): Sisyphos 662
Antiope: Amazonen 62, 65; Antigone 87; Phaidra 578, 586; Silen, Satyr 650; Telemachos 667; Zeus 676
***Aphrodite (Venus):** Adonis 15 ff., 23, 24 ff.; Aktaion 46; Aphrodite 98; Apollon 130; Ares 132 ff., 137; Ariadne 140 ff., 146; Artemis 152, 155, 157 f., 160; Atalanta 164 f., 168; Athena 175, 177 f.; Chariten 184 ff.; Demeter 212; Dido und Aineias 216 f., 222, 224, 226 f.; Endymion 255; Eros 262, 264 ff., 270 ff.; Europa 277, 279; Galateia und Polyphemos 287; Hektor 303; Helena 308 f., 313; Hephaistos 318; Hera 324; Herakles 327; Hero und Leander 352; Iason und die Argonauten 357, 361; Kephalos und Prokris 391 f.; Kirke 400; Leda 410; Marsyas 413; Medeia 419; Moiren 436 f., 439; Nymphen 474, 476 ff.; Orpheus 524; Pan 540; Pandora 545; Paris 551 ff., 554; Persephone 563 f.; Phaëthon 571; Phaidra 578 ff., 583, 586 ff.; Pomona 596; Prometheus 609; Psyche 622 f., 625 f.; Pygmalion 631; Silen, Satyr 648; Sirenen 658
***Apollon:** Achilleus 1, 3 f., 6; Adonis 23; Agamemnon und Klytaimnestra 27; Alkestis und Admetos 53, 56, 58 f.; Aphrodite 106; Artemis 151 ff., 159; Athena 172, 177 f.; Chariten 185; Daidalos und Ikaros 194; Daphne 203 ff., 209 f.; Dionysos 231, 238, 243; Elektra 247, 249; Endymion 255; Eos 259 f.; Eros 264, 272; Hektor 303; Helena 310; Hermes 344 f., 347, 349; Iason und die Argonauten 362; Iphigeneia 367, 371; Cassandra 382 f.; Kephalos und Prokris 392; Leda 409; Marsyas 413 ff.; Midas 429 f.; Moiren 437 f.; Museen 441, 443, 445 f., 449, 451, 453, 456; Niobe 469 f.; Nymphen 480; Oidipus 508; Orestes 512 f.; Orpheus 523, 530 f., 536; Pan 539; Pandora 547; Paris 551; Phaëthon 571, 573; Prometheus 608, 613; Psyche 623 f.; Zeus 676 f.
Aspyrtos (Absyrtos): Iason und die Argonauten 357; Kirke 396; Medeia 418 f., 426
Arachne: Athena 172; Leda 408; Philomela und Prokne 591
Archeloo: Sirenen 655
***Ares (Mars):** Adonis 15, 18 f., 21, 24, 26; Amazonen 62; Andromache 78; Antigone 84; Aphrodite 97 f., 101 f., 105, 113; Artemis 153, 158; Athena 172, 176, 178; Dionysos 234; Eros 264; Hephaistos 318; Hera 322; Herakles 327; Hermes 349; Iason und die Argonauten 357; Kadmos 379; Kentauren 388; Penthesileia 557, 560; Psyche 625; Sisyphos 662; Zeus 676
Arethusa: Daphne 204; Narkissos 466
Argeia: Antigone 81, 84 f., 87
Argiope: Europa 276
Argonauten: Kadmos 379; Kastor und Polydeukes 385; Medeia 418; Orpheus 524, 529, 535; s. auch *Iason und die Argonauten
Argos: Athena 172; Hera 322, 324; Hermes 344, 347; Zeus 677
***Ariadne:** Ares 137; Daidalos und Ikaros 191; Dionysos 231, 234 f., 240; Eros 265; Minotauros 433; Phaidra 578 f., 581 f.; Psyche 625; Theseus 669 ff.
Aricia: Phaidra 578, 583 ff.
Aristaios (Aristaeus): Aktaion 41; Apollon 115; Orpheus 522, 526, 529, 532
Arkas (Arcas): Artemis 151; Zeus 677
***Artemis (Diana):** Achilleus 1; Adonis 15, 17, 19; Agamemnon und Klytaimnestra 27; Aktaion 41 f., 44 ff., 50 f.; Alkestis und Admetos 53; Amazonen 62; Aphrodite 98, 107; Apollon 115 f., 119; Ariadne 140 f.; Athena 172; Daphne 203 f., 206; Endymion 253 ff.; Herakles 328; Iphigeneia 367 f., 371 f., 372; Kephalos und Prokris 391 ff., 394; Niobe 469 f.; Nymphen 474, 479; Orestes 512; Persephone 563 f.; Phaidra 578 f., 581, 584 f., 587 f.; Theseus 669; Zeus 676 f.
Askanios (Ascanius): Dido und Aineias 216 f., 220, 222, 225 f., 228
Asklepios (Aesculapius): Kentauren 388; Orpheus 532; Phaidra 578 ff.; Zeus 677
Asopos: Sisyphos 662; Zeus 676, 678
Asteria: Apollon 115; Zeus 677
Asterios (Asterion): Europa 276
Asterodia: Endymion 253
Astraios: Eos 258
Astyanax (Skamandrios): Andromache 77 f., 80; Hektor 303, 305 f.
***Atalanta:** Adonis 17, 19; Dido und Aineias 223; Eros 264
Atalante: Aphrodite 100

- *Athena (Minerva):** Achilleus 7, 10; Aias 33, 36 ff.; Aktaion 43; Aphrodite 98, 103, 107; Apollon 127; Ares 132, 136; Ariadne 140 ff.; Chariten 184; Daidalos und Ikaros 192; Dionysos 231, 234; Elektra 247; Endymion 253; Eos 258; Gorgo 297 ff.; Hektor 303; Hephaistos 318 f.; Herakles 327, 341; Hermes 345, 349; Iphigeneia 367; Kadmos 379 f.; Cassandra 382; Kentauren 389; Leda 408; Marsyas 413 f.; Moiren 437; Nymphen 476; Odysseus 485; Orestes 512; Paris 551 ff.; Persephone 563 f.; Perseus 567; Pomona 596; Poseidon 600 f.; Prometheus 605, 608, 612, 616; Telemachos 665; Zeus 676
Atlas: Gorgo 299; Herakles 326, 338; Perseus 567; Prometheus 605, 608 f.; Zeus 676
***Atreus:** Agamemnon und Klytaimnestra 27; Elektra 247; Orestes 512; Phaidra 579, 582; Philomela und Prokne 591
Atriden: Agamemnon und Klytaimnestra 27 ff.; Elektra 247 f., 251; Iphigeneia 367; Orestes 512, 517 f., 520
Atropos: Moiren 436 f., 439
Augias: Herakles 326, 341
Aura: Kephalos und Prokris 391; Narkissos 459
Aurora s. Eos
Autolykos (Autolykus): Sisyphos 662
Autonoë: Aktaion 41; Kadmos 379; Orpheus 532
B
Bacchanten: Dionysos 230; Kirke 400
Bacchus s. Dionysos
Bakchos s. Dionysos
Battos: Hermes 344, 347, 349
Baucis: Artemis 159; Hermes 344
Bellerophon(tes): Amazonen 62; Athena 172; Phaidra 578, 581; Sisyphos 662
Bellona: Athena 176
Beroë: Pomona 597
Brigantia: Nymphen 474
Briseis: Achilleus 1, 3, 7, 10, 13 f.; Agamemnon und Klytaimnestra 27
Busiris: Herakles 326
Byblis: Daphne 205
C
Cacus: Herakles 331 f.; Kentauren 389
Camilla: Amazonen 63
Canens: Pomona 596
Ceres s. Demeter
***Chariten (Gratae):** Adonis 21; Aphrodite 97, 99, 105, 108; Apollon 119; Chariten 184 f.; Moiren 439; Museen 450; Paris 553; Zeus 676
Charon: Alkestis und Admetos 59
Charybdis: Kirke 396
Cheiron (Chiron): Achilleus 1, 3 ff., 12; Apollon 115; Ares 136; Dido und Aineias 216; Herakles 326; Iason und die Argonauten 357; Kentauren 388 ff.; Orpheus 532; Prometheus 605; Zeus 677

- Chimaira (Chimaera):** Phaidra 578
Chloris: Aphrodite 108; Eros 272; Nymphen 475, 479
Chromia: Endymion 253
Chrysaor: Gorgo 297
Chryseis: Achilleus 1
Chrysippos: Atreus und Thyestes 180
Chrysothemis: Agamemnon und Klytaimnestra 27; Iphigeneia 367; Orestes 520
Cicones s. Kikonen
Clio s. Kleio
Clyt(a)emnestra s. Klytaimnestra
Cupido s. Eros
Cyclopes s. Kyklopen
Cynthia: Endymion 254
D
***Daidalos (Daedalus):** Ariadne 140, 143, 145, 148; Athena 177; Hephaistos 319; Minotauros 433; Phaëthon 574; Telemachos 668
***Danaë:** Europa 278, 281; Leda 408; Perseus 567; Zeus 676
Danaiden: Aphrodite 98
***Daphne:** Apollon 116, 119, 121, 123 f., 126 f.; Eos 259; Eros 264; Gorgo 298; Nymphen 474 f., 477; Orpheus 531; Pan 541
Dardanidai: Ganymedes 292
Dardanus: Dido und Aineias 216
Decima: Moiren 436
Deianeira (Deianira): Herakles 326, 328, 333 ff., 337; Kentauren 389
Deidameia (Deidamia): Achilleus 1, 5, 7, 9, 11
Deimos: Aphrodite 97; Ares 132
Deiphobos: Helena 308; Paris 551
Delphyne: Apollon 115
***Demeter (Ceres):** Adonis 16; Aphrodite 105; Dionysos 230, 233; Narkissos 459; Niobe 469; Persephone 563 f., 566; Pomona 596; Poseidon 600; Sirenen 655; Zeus 676
Demodokos (Demodocus): Ares 132; Museen 443; Odysseus 495
Demophon: Demeter 212; Phaidra 578
Diana s. Artemis
***Dido:** Aias 33; Aphrodite 103; Apollon 118; Eros 266; Hera 323; Kirke 396, 400; Nymphen 475; Orestes 513; Pyramos und Thisbe 643
Diktys: Danaë 199
Diomedes: Achilleus 1; Aphrodite 97; Athena 172; Dido und Aineias 220; Herakles 326; Odysseus 487 ff.
Dione: Aphrodite 97; Niobe 469
***Dionysos (Bacchus):** Aktaion 44; Amphitryon und Alkmene 69 f.; Aphrodite 105 f., 110; Apollon 115 f., 124, 127 f., 130; Ares 133, 137; Ariadne 140 ff., 144 f., 147 ff.; Artemis 155; Daphne 210; Eros 265; Helena 315; Hephaistos 318; Hera 322; Herakles 329, 341; Hermes 345; Kadmos 379 f.; Kentauren 388; Marsyas 413; Midas 429; Moiren 437; Museen 441, 450; Narkissos 458, 460, 463, 466; Nymphen 474 f.;

- Orpheus 522f.; Pan 541; Phaidra 580;
Pomona 596f.; Prometheus 608; Psyche 625; Silen,
Satyr 647; Theseus 669; Zeus 676
- Diotima:** Eros 263
- Discordia** s. Eris
- Dolion:** Silen, Satyr 648
- Doris:** Galatea und Polyphemos 286; Nymphen 474
- Dryaden:** Nymphen 474, 477
- Dryope:** Apollon 115; Pan 539
- E**
- Echo:** Narkissos 458, 460, 462f., 467; Nymphen 474;
Philomela und Prokne 594
- Eëtion:** Andromache 77
- Egeria:** Nymphen 474; Phaidra 578
- Eidyia:** Medeia 418
- Eileithyia:** Hera 322; Moiren 436; Zeus 676
- Eirene:** Ares 138
- *Elektra (Electra):** Agamemnon und Klytaimnestra 27f.;
Alkestis und Admetos 60; Helena 310;
Iphigeneia 367, 375; Kastor und Polydeukes 385;
Medeia 424; Orestes 512ff., 518, 520; Philomela und
Prokne 590
- Elektryon:** Amphitryon und Alkmene 68
- Emathion:** Eos 258
- Enarete:** Sisypchos 662
- *Endymion:** Artemis 151, 156f., 160f., 163;
Narkissos 458, 461; Zeus 675
- Enosichthon:** Poseidon 600
- Enyo:** Ares 132
- *Eos (Aurora):** Kephalos und Prokris 391ff.;
Pandora 547; Phaëthon 571; Zeus 675
- Epaphos:** Phaëthon 571, 574
- Epeios:** Athena 172; Endymion 253
- Epimetheus:** Pandora 545ff.; Prometheus 605, 609f.,
612, 615, 618
- Erato:** Medeia 419; Musen 441, 445, 449
- Erechtheus:** Daidalos und Ikaros 191; Kephalos und
Prokris 391
- Erichthonios:** Athena 172; Eros 264
- Erigone:** Dionysos 231
- Erinnyen (Furien):** Agamemnon und Klytaimnestra 30;
Antigone 85; Aphrodite 99, 106; Atreus und
Thyestes 183; Chariten 184; Orestes 512, 514, 516,
518f.; Paris 554, Phaidra 580
- Eris (Discordia):** Moiren 438; Paris 551
- *Eros (Amor, Cupido):** Achilleus 6; Adonis 17, 19ff.,
22f., 25; Alkestis und Admetos 55; Amphitryon und
Alkmene 70; Antigone 94; Aphrodite 97ff., 103,
105, 107f., 110; Apollon 116; Ares 132f., 137;
Ariadne 142; Artemis 160, 163; Atalanta 168;
Athena 173; Chariten 185; Daphne 204f., 208f.;
Dido und Aineias 216, 224, 226; Dionysos 244;
Endymion 253; Europa 277, 279, 281; Galatea und
Polyphemos 287; Helena 310, 312f.; 314;
Hephaistos 319; Hermes 349f.; Hero und
Leander 353; Kentauren 388; Kephalos und
Prokris 392; Kirke 397; Leda 408; Medeia 419;
Musen 447, 449, 453, 457; Narkissos 458f., 464;
Nymphen 475; Orpheus 533; Pan 542; Pandora 546;
Phaidra 585, 579f.; Philomela und Prokne 593;
Psyche 622ff., 628f.; Pyramos und Thisbe 642ff.;
Sirenen 658; Zeus 676
- Eteokles (Eteocles):** Antigone 81ff., 86, 92, 94; Ares 132;
Oidipus 503
- Euadne:** Moiren 436
- Euandros (Evander):** Dido und Aineias 217;
Herakles 331
- Eumeniden:** Chariten 184; Orestes 512; Orpheus 522
- Euphrosyne:** Chariten 184
- *Europa:** Aktaion 50; Daidalos und Ikaros 191; Iason
und die Argonauten 361; Kadmos 379; Leda 408;
Zeus 676
- Eurydike (Eurydice):** Achilleus 10; Antigone 81;
Danaë 199; Dionysos 237; Hermes 351; Musen 453;
Nymphen 480; Orpheus 522ff., 528f., 531ff., 536
- Euryganeia:** Antigone 81
- Eurylochos:** Kirke 397
- Eurymedon:** Prometheus 605
- Eurynome:** Chariten 184; Zeus 676
- Eurystheus:** Amphitryon und Alkmene 68;
Herakles 326, 342
- Eurythemis:** Leda 408
- Eurytion:** Kentauren 388ff.
- Eusebios:** Aphrodite 102
- Euterpe:** Musen 441, 445
- F**
- Fama:** Hephaistos 319; Musen 452
- Faunus:** Aphrodite 110; Pan 539, 542f.; Silen, Satyr 647,
649, 651f.
- Flora:** Aphrodite 108; Eos 259; Nymphen 475, 479;
Pomona 596f.
- Fortuna:** Dido und Aineias 224
- Francus (Francion):** Andromache 78
- Furien** s. Erinnyen
- G**
- Gaia (Ge):** Apollon 115; Athena 172; Daphne 203;
Hephaistos 320; Kronos 404; Niobe 469;
Prometheus 605; Zeus 674
- *Galatea (Galatea):** Ganymedes 295; Nymphen 474;
Pygmalion 634, 640
- *Ganymedes:** Endymion 253; Eros 263, 265;
Europa 276, 278; Paris 552; Prometheus 614;
Zeus 675ff.
- Ge** s. Gaia
- Genius:** Kephalos und Prokris 391
- Geryon:** Herakles 326
- Gideon:** Iason und die Argonauten 360
- Giganten:** Athena 172; Zeus 674
- Glauke:** Medeia 418, 425
- Glaukos (Glaucus):** Iason und die Argonauten 365;
Nymphen 475; Sisypchos 662
- *Gorgo (Medusa):** Athena 172, 178; Danaë 199;
Marsyas 413; Paris 554; Perseus 567ff.; Poseidon 600

- Gratae** s. Chariten
- Grazien** s. Chariten
- Gryllos:** Kirke 396, 401
- Gyges:** Apollon 117
- H**
- Hades (Pluto):** Alkestis und Admetos 57; Demeter 213;
Dionysos 231; Eros 264; Herakles 327; Iason und die
Argonauten 365; Kronos 404; Moiren 438;
Orpheus 522, 524, 527, 536; Persephone 563ff.;
Phaidra 585; Sirenen 655; Sisypchos 662; Zeus 674
- Haimon (Haemon):** Antigone 81ff., 86f., 89, 91, 94
- Hamadryaden:** Nymphen 474, 477
- Harmonia:** Aktaion 41; Aphrodite 97; Ares 132f., 135;
Kadmos 379; Musen 441
- Harpyien:** Dido und Aineias 216; Iason und die
Argonauten 357, 365
- Hebe:** Ganymedes 292; Hera 322; Herakles 326, 337,
341; Pomona 598; Zeus 676
- Hecuba** s. Hekabe
- Hekabe (Hecuba):** Achilleus 6, 13; Hektor 303, 307;
Helena 309; Cassandra 382; Paris 551
- Hekate (Hecate):** Artemis 151, 161; Iphigeneia 375;
Medeia 418f.
- Hekatoncheires:** Zeus 674
- *Hektor (Hector):** Achilleus 1ff., 11, 13; Aias 33, 36;
Andromache 77ff.; Dido und Aineias 216, 225;
Gorgo 297; Helena 309, 311, 315; Hermes 344;
Niobe 469; Odysseus 494; Paris 551;
Penthesileia 557ff.; Sirenen 658; Zeus 675
- *Helena:** Achilleus 1, 3, 6, 10, 12, 14; Agamemnon und
Klytaimnestra 27, 29; Aphrodite 97; Daidalos und
Ikaros 195; Dido und Aineias 220, 222; Elektra 248;
Eros 264; Europa 277; Hektor 303f., 306; Iason und
die Argonauten 359; Iphigeneia 367f., 370; Kastor
und Polydeukes 385f.; Leda 408, 410f.; Orestes 512;
Paris 551f., 554f.; Philomela und Prokne 594;
Telemachos 665; Theseus 669f.; Zeus 677
- Helenos:** Andromache 77; Dido und Aineias 216;
Cassandra 383
- Heliaden:** Phaëthon 571f.
- Helios (Sol):** Aphrodite 97; Apollon 118; Daidalos und
Ikaros 191; Demeter 212; Eos 258; Hephaistos 318;
Kirke 396; Medeia 418, 420f.; Phaëthon 571f.;
Phaidra 578
- Heosphoros/Phosphoros (Lucifer):** Eos 260
- *Hephaistos (Vulcanus):** Achilleus 7; Adonis 23;
Aphrodite 97f., 103, 105, 109; Ares 132, 134;
Ariadne 140; Athena 172; Chariten 184; Daidalos
und Ikaros 191; Dido und Aineias 217, 226;
Dionysos 231, 234; Hera 322; Nymphen 476;
Prometheus 605ff., 608, 616; Zeus 676f.
- *Hera (Iuno):** Adonis 19; Aktaion 50; Amphitryon und
Alkmene 68; Aphrodite 97f., 103; Apollon 115;
Ares 132; Artemis 153; Athena 172; Chariten 189;
Dido und Aineias 216, 218, 222, 226; Dionysos 230,
234; Galatea und Polyphemos 288;
Ganymedes 292f., 295; Hephaistos 318;
- Herakles 326f., 335f.; Iason und die Argonauten 357,
362, 365; Kentauren 388; Kronos 404; Marsyas 413;
Moiren 439; Narkissos 458; Nymphen 476;
Paris 551ff.; Philomela und Prokne 591, 594;
Prometheus 605; Sirenen 655; Sisypchos 663;
Zeus 674ff., 677
- *Herakles (Hercules):** Aias 35; Alkestis und
Admetos 53ff., 59; Amazonen 62f.; Amphitryon und
Alkmene 68f., 72, 76; Antigone 81, 83f.;
Apollon 116, 119; Ariadne 142; Athena 172;
Dionysos 233, 235, 241; Endymion 255; Eros 265;
Gorgo 297; Hera 322f., 325; Hermes 345; Iason und
die Argonauten 357ff., 361, 365; Kentauren 388f.;
Leda 408; Marsyas 415; Moiren 436; Musen 441,
445, 450; Nymphen 475; Odysseus 488;
Orpheus 532; Paris 551, 553; Prometheus 605, 608,
617, 619; Theseus 669f.; Zeus 674, 677f.
- Hercules** s. Herakles
- Hermaphroditos:** Aphrodite 97; Narkissos 461
- *Hermes (Mercurius):** Aktaion 47; Amphitryon und
Alkmene 68ff., 75; Aphrodite 100, 108; Apollon 116,
120; Ariadne 142; Artemis 155, 157, 162; Athena 177;
Atreus und Thyestes 180; Danaë 200; Demeter 212;
Dido und Aineias 216, 224ff.; Dionysos 230;
Eros 272; Hera 322; Kadmos 379; Kephalos und
Prokris 392; Kirke 396; Leda 408; Musen 450;
Nymphen 474; Odysseus 485, 489; Orpheus 524,
530, 533f., 537; Pan 539; Pandora 545f.; Paris 551ff.;
Persephone 564; Prometheus 607f., 616;
Sisypchos 662; Zeus 676
- Hermione:** Andromache 77; Elektra 248; Helena 308f.;
Orestes 512ff.
- *Hero:** Endymion 253; Ganymedes 294; Poseidon 601
- Herse:** Hermes 344, 347
- Hesione:** Helena 311
- Hesperiden:** Atalanta 164; Herakles 326, 336;
Prometheus 605
- Hestia (Vesta):** Kronos 404
- Himeros:** Eros 262, 264
- Hippios:** Poseidon 600
- Hippodameia (Hippodamia):** Atreus und Thyestes 180;
Kentauren 388f.
- Hippokampos:** Galatea und Polyphemos 287;
Poseidon 601
- Hippokoon:** Leda 408
- Hippolyta:** Amazonen 62; Herakles 326;
Penthesileia 557; Phaidra 578; Theseus 671
- Hippolytos:** Aphrodite 98; Artemis 152;
Minotauros 434; Moiren 437; Phaidra 578ff., 584f.,
588; Theseus 669, 671
- Hippomedes:** Pygmalion 631
- Hippomenes:** Adonis 17, 19; Aphrodite 97, 99; s. auch
Atalanta
- Horatier:** Dido und Aineias 228
- Horen:** Aphrodite 97, 100, 108; Chariten 184;
Eos 259f.; Kephalos und Prokris 394; Moiren 436
- Hyakinthos (Hyacinthus):** Apollon 116; Daphne 208;
Narkissos 459; Pygmalion 631

Hydra: Herakles 326, 333, 336, 338
Hylas: Herakles 330, 342; Iason und die Argonauten 357; Nymphen 475, 477
Hyllos: Herakles 329
Hyperion: Eos 258
Hyperippe: Endymion 253
Hypnos (Somnus): Kephalos und Prokris 392
Hypsipyle: Iason und die Argonauten 357

I

Iakchos: Narkissos 459
Iamiden: Moiren 436
Iamos: Moiren 436
Iapetos: Prometheus 605
Iarbas: Dido und Aineias 216, 224f.
Iasios (Iasos): Atalanta 164
***Iason:** Aphrodite 98; Ariadne 141; Athena 172f.; Helena 311; Herakles 326, 330; Kastor und Polydeukes 385; Kirke 396; Medea 418ff., 427; Orpheus 524
Idas: Kastor und Polydeukes 385
Idomeneus: Odysseus 494
Ikarios (Icarus): Dionysos 231, 244
Ikarnos (Icarus): Moiren 437; Phaëthon 574; s. auch *Daidalos und Ikaros
Ilia: Ares 133
Ino: Dionysos 230; Kadmos 379
Io: Europa 277; Hera 322ff.; Hermes 344, 347; Nymphen 477; Philomela und Prokne 592; Prometheus 606; Zeus 677
Iokaste (Iocasta): Antigone 81, 83, 85f., 94; Oidipus 500ff., 506
Iole: Endymion 255; Herakles 326, 329, 337
***Iphigeneia (Iphigenia):** Achilleus 1f.; Agamemnon und Klytaimnestra 27ff.; Artemis 151f.; Elektra 247f.; Moiren 438; Orestes 512, 515f.
Iphikles (Iphicles): Amphitryon und Alkmene 68; Zeus 677
Iphinoe: Medea 426
Iphis: Achilleus 11; Pomona 596f.
Iphitos: Herakles 328
Isis: Artemis 159, 161; Athena 179; Kirke 397
Ismene: Antigone 81ff., II
Itys (Itylos): Philomela und Prokne 590f., 593
Iulus: Dido und Aineias 217, 220, 228
Iuno s. Hera
Iupiter, Iuppiter s. Zeus
Iuturna: Nymphen 474
Ixion: Hera 322f.; Kentauren 388f.; Narkissos 461; Orpheus 522; Phaëthon 574; Prometheus 616; Sisypchos 663; Zeus 678

J

Jason s. *Iason
Juno s. Hera
Jupiter s. Zeus

II

***Kadmos (Cadmus):** Aktaion 41, 43, 50; Ares 132; Dionysos 230; Europa 277, 279; Musen 441; Zeus 676
Kalais: Iason und die Argonauten 357
Kalchas (Calchas): Iphigeneia 367, 369, 372f.
Kalliope (Calliope): Musen 441, 445
Kallirhoë: Ganymedes 292
Kallisto (Callisto): Aktaion 48; Artemis 151f., 159f., 162; Daphne 204; Endymion 255; Hera 322f.; Nymphen 474; Philomela und Prokne 592; Zeus 677
Kalyke: Endymion 253
Kalypso (Calypso): Kirke 397, 400, 402; Nymphen 474; Odysseus 487, 489, 494, 497; Telemachos 665ff.
***Kassandra (Cassandra):** Agamemnon und Klytaimnestra 27f., 31; Aias 33, 38f.; Alkestis und Admetos 60; Apollon 116, 118; Athena 172; Dido und Aineias 225; Europa 276; Hektor 303, 306; Kirke 400; Penthesileia 561
***Kastor (Castor):** Artemis 161; Elektra 248; Helena 308, 310; Iason und die Argonauten 357; Leda 408f.; Orestes 513; Theseus 669; Zeus 677
Kelaino (Celaeno): Dido und Aineias 216
Keleus (Celeus): Demeter 212
Kenchreis: Adonis 15
***Kentauren:** Achilleus 1, 6; Aktaion 41, 51; Dido und Aineias 216; Dionysos 235; Herakles 326; Iason und die Argonauten 357, 360; Medea 427; Nymphen 477; Orpheus 532; Silen, Satyr 647; Theseus 669f.; Zeus 677
Kephalos (Cephalus): Amphitryon und Alkmene 68; Apollon 127; Artemis 151; Eos 258ff.; Narkissos 463; Phaëthon 571
Kephis(s)os (Cephis(s)us): Narkissos 458
Ker: Moiren 436
Kerberos (Cerberus): Dionysos 233; Hera 323; Herakles 326f.; Orpheus 522, 524, 537
Keto: Gorgo 297
Ketos: Nymphen 477
Kikonen: Orpheus 522
Kilix: Kadmos 379
Kinyras (Cinyras): Adonis 15, 19; Pygmalion 631
***Kirke (Circe):** Iason und die Argonauten 357; Medea 418; Nymphen 474f.; Odysseus 485, 489ff.; Pomona 596; Sirenen 655; Telemachos 665
Kleio (Clio): Musen 441, 445
Kleitios: Eos 258
Klotho: Moiren 436ff.
Klymene (Clymene): Alkestis und Admetos 53; Atalanta 164; Phaëthon 571, 573, 576; Prometheus 605
Klymenes: Endymion 253
Klytaimnestra (Clyt(a)emnestra): Atreus und Thyestes 183; Elektra 247, 251; Iphigeneia 367; Kastor und Polydeukes 386; Leda 408; Orestes 512f.; s. auch *Agamemnon und Klytaimnestra
Klytie (Clytie): Nymphen 475
Kore s. Persephone

Koroibos (Coroebus): Dido und Aineias 225; Cassandra 382f.
Koronis (Coronis): Poseidon 601
Kreon (Creon): Amphitryon und Alkmene 68; Antigone 81ff., 93f.; Ares 133; Medea 418, 421, 425; Oidipus 500f.
Kreusa (Creusa): Dido und Aineias 216, 225
Kreusa (Glaue): Medea 418, 421ff., 427
***Kronos (Saturnus):** Aphrodite 97; Demeter 212; Eros 271; Hera 322; Kentauren 388; Kronos 404; Moiren 436; Nymphen 474; Pan 539; Poseidon 600; Zeus 674, 676
Kureten: Silen, Satyr 648; Zeus 675
Kuriatier: Dido und Aineias 228
Kybele (Cybele): Atalanta 164ff.; Dionysos 230; Midas 429
Kydippe (Cydippe): Artemis 152
Kyklopen: Alkestis und Admetos 53; Galateia und Polyphemos 286f., 290; Kronos 404; Zeus 674, 677
Kyknos (Cygnus): Daphne 205; Phaëthon 571
Kyparissos (Cyparissus): Apollon 116
Kypris (Aphrodite): Aphrodite 97f.; Eros 262
Kypris (Cypris): Nymphen 475
Kyrene (Cyrene): Apollon 115; Orpheus 522

L

Labdakiden: Antigone 81
Labdakos (Labdacus): Antigone 82
Lachesis: Moiren 436, 438f.
Ladon: Daphne 203; Herakles 326
Laërtes: Sisypchos 662
Laios (Laius): Oidipus 500, 502f., 508
Laodamas: Antigone 81; Hektor 303
Laodike: Elektra 247
Laokoon (Laocoon): Cassandra 382
Laomedon: Ganymedes 292; Helena 311; Iason und die Argonauten 359; Poseidon 600
Lapithen: Kentauren 388ff.; Zeus 678
Latinus: Dido und Aineias 217
Latona s. Leto
Lavinia: Aphrodite 103; Dido und Aineias 217; Eros 266
Leander s. *Hero und Leander
***Leda:** Agamemnon und Klytaimnestra 27; Amphitryon und Alkmene 74; Europa 276, 281; Helena 308, 310; Kastor und Polydeukes 385; Zeus 677
Leto (Latona): Apollon 115, 119; Artemis 151ff.; Niobe 469; Prometheus 616; Zeus 676f.
Leukippiden: Kastor und Polydeukes 385f.
Leukippos: Daphne 203, 210
Leukosia: Sirenen 655
Leukothea (Leucothea): Ariadne 148
Leukotheos (Leucothoe): Nymphen 475
Liber: Ariadne 141, 143; Dionysos 235f., 241
Ligeia: Sirenen 655
Liknites: Dionysos 232
Linus: Herakles 326, 341; Orpheus 531
Lirioppe: Narkissos 458, 463
Loreley: Nymphen 481

Lotis: Nymphen 475
Lucretia: Dido und Aineias 218
Luna s. Selene
Lykaon (Lycaon): Zeus 677f.
Lykomedes (Lycomedes): Achilleus 1, 11
Lykurgos (Lycurgus): Dionysos 230, 233f.
Lymphae: Nymphen 474
Lynkeus (Lynceus): Iason und die Argonauten 357; Kastor und Polydeukes 385
Lysios: Dionysos 237

M

Magna Mater: Aphrodite 104
Maia: Hermes 344f.; Zeus 676
Mainades s. Mänaden
Maion: Antigone 81
Mänaden: Ariadne 141; Dionysos 230; Eros 265; Orpheus 531
Maron: Silen, Satyr 647
***Marsyas:** Apollon 116, 119f., 123, 126f., 130; Athena 172, 174; Dionysos 234; Midas 429; Musen 441; Silen, Satyr 647
***Medea (Medea):** Achilleus 1f.; Alkestis und Admetos 53, 55; Ariadne 141; Athena 173; Europa 277; Iason und die Argonauten 357ff., 361f., 364f.; Iphigeneia 372; Kirke 396, 400; Philomela und Prokne 590f.; Theseus 669, 671
Medos: Medea 418
Medusa s. Gorgo
Megara (Megaera): Antigone 84
Megara: Herakles 326
Meilanion (Milanion): Atalanta 164, 168, 170
Melanippe: Phaidra 578
Meleagros (Meleager): Artemis 151; Atalanta 164, 170; Dido und Aineias 223; Iason und die Argonauten 357; Moiren 437
Melpomene: Musen 441, 445
Melusine: Nymphen 474
Memnon: Achilleus 2f.; Eos 258f.; Kephalos und Prokris 393
Menalippe: Amazonen 65
Menelaos: Agamemnon und Klytaimnestra 27, 31; Aias 35; Aphrodite 97; Elektra 248; Helena 308, 310; Iphigeneia 368; Paris 551f.; Telemachos 665
Menoikeus: Antigone 83, 86; Ares 133
Menoitios: Prometheus 605
Mentor: Odysseus 491; Telemachos 665f.
Mercurius, Merkur s. Hermes
Meroppe: Sisypchos 662
Meropen: Herakles 326
Merops: Phaëthon 571, 576
Metaneira: Demeter 212
Metharme: Pygmalion 631
Metis: Athena 172, 179; Zeus 676
***Midas:** Apollon 116, 126; Danaë 200; Dionysos 231; Marsyas 413; Orpheus 523; Pan 539; Silen, Satyr 647f.
Minerva s. Athena

Minos: Amphitryon und Alkmene 68; Ariadne 140, 144; Daidalos und Ikaros 191; Europa 276, 279; Minotaurus 433; Phaidra 578, 583; Zeus 676
***Minotaurus:** Aktaion 51; Ariadne 140, 142 ff.; Daidalos und Ikaros 191; Europa 283; Phaidra 578, 581 f., 588; Poseidon 600; Theseus 669 ff.
Minyaden: Kephalos und Prokris 393
Minyas: Atalanta 164; Pyramos und Thisbe 641
Mnemosyne: Musen 441 f.
***Moiren (Parzen):** Achilleus 2, 5; Alkestis und Admetos 53, 58 f.; Antigone 82; Athena 176; Persephone 565; Zeus 675 f.
Molossos: Andromache 77, 79
Momos: Ares 138
Morpheus: Kephalos und Prokris 392
***Musen:** Adonis 17; Alkestis und Admetos 55; Antigone 94; Aphrodite 106; Apollon 120; Athena 172, 176; Chariten 184; Dionysos 238; Helena 314; Hermes 345; Kadmos 379; Kephalos und Prokris 395; Marsyas 413, 417; Orpheus 533; Pomona 598; Sirenen 655; Zeus 676
Myrrha: Adonis 15; Pygmalion 631

N

Naiaden: Aphrodite 110; Nymphen 474 f., 477
***Narkissos (Narcissus):** Daphne 208; Endymion 253; Eros 272; Oidipus 510; Persephone 566; Pygmalion 632; Pyramos und Thisbe 641, 643
Naukleros: Hero und Leander 355
Nausikaa (Nausicaa): Poseidon 602; Telemachos 665
Nemesis: Helena 308; Leda 408; Narkissos 458; Zeus 677
Neoptolemos (Pyrrhos): Achilleus 1, 5, 10; Orestes 512; Andromache 77 ff.; Penthesileia 558
Nephele: Kentauren 388
Neptunus s. Poseidon
Nereiden: Aphrodite 101; Galateia und Polyphemos 286 ff.; Hero und Leander 354; Kephalos und Prokris 392; Nymphen 474, 476 f.
Nereus: Galateia und Polyphemos 286; Nymphen 474
Nessos: Herakles 326, 328; Kentauren 388 f.
Nestor: Odysseus 491; Telemachos 665
Nike (Victoria): Athena 175
***Niobe:** Antigone 82; Artemis 151 f.; Narkissos 466
Niobiden: Niobe 469 ff.
Nixen: Nymphen 481
Nona: Moiren 436
Nykteus (Nycteus): Zeus 676
***Nymphen:** Adonis 15 f., 22 f.; Aktaion 41 ff., 45, 47 f., 50 f.; Aphrodite 99; Ariadne 146 f.; Artemis 152, 154, 156 f., 160; Daphne 203 f.; Eos 259; Galateia und Polyphemos 286; Helena 315; Herakles 326; Hermes 345; Hero und Leander 354; Iason und die Argonauten 357; Kentauren 388; Leda 411; Marsyas 413; Musen 443; Narkissos 458 f.; Orpheus 523; Pan 540; Paris 552 f.; Phaëthon 571, 576; Pomona 596; Poseidon 601; Psyche 627; Silen, Satyr 647 ff., 651; Zeus 677 f.

Nyx (Nox): Eros 262; Moiren 436

O

***Odysseus (Ulixes):** Achilleus 1 ff., 5, 7, 9, 11; Aias 33 ff.; Andromache 77 f.; Ares 132 f.; Athena 172; Chariten 184; Dido und Aineias 218; Galateia und Polyphemos 286 f.; Hektor 306; Helena 309, 315; Herakles 328, 339; Kirke 396 ff., 400 ff.; Musen 443; Nymphen 475; Oidipus 507; Philomela und Prokne 595; Poseidon 600; Sirenen 655, 657; Sisyphos 662; Telemachos 665 f., 668
***Oidipus (Oedipus):** Alkestis und Admetos 57, 60; Antigone 81, 83 ff., 91 f., 94; Apollon 118; Ares 132; Dionysos 243; Elektra 250; Herakles 339; Narkissos 458, 463; Phaidra 584
Oileus: Aias 33, 39
Oineus (Oeneus): Artemis 151
Oinomaos (Oenomaus): Daphne 203
Oinone (Oenone): Paris 551 f., 554 ff.
Oinopion (Oenopion): Ariadne 141; Dionysos 231
Okeaniden: Nymphen 474; Prometheus 608, 619
Okeanos (Oceanus): Helena 308; Nymphen 474; Zeus 674, 676
Olympos: Marsyas 413
Omphale: Herakles 326 f., 332, 335, 337
Onaros: Ariadne 141
Oreaden: Nymphen 474, 477
***Orestes:** Agamemnon und Klytaimnestra 27 ff., 32; Alkestis und Admetos 60; Andromache 77 f.; Athena 173, 178; Elektra 247, 249, 251; Helena 310, 316; Iphigeneia 367, 371, 375; Kastor und Polydeukes 385; Moiren 438
Orion: Artemis 151 f.; Eos 258
***Orpheus:** Apollon 118, 126, 130; Daphne 209; Dionysos 237; Hermes 345, 347, 351; Iason und die Argonauten 357 f., 365; Midas 429; Musen 441, 448, 453; Nymphen 480; Persephone 565; Philomela und Prokne 590; Pygmalion 631; Sirenen 655; Sisyphos 662
Osiris: Dionysos 233, 237
Oxyporos: Pygmalion 631

P

Paieon: Endymion 253
Palamedes: Telemachos 665
Pales: Pomona 597
Pallas: Eos 258; Kentauren 389; Theseus 669; s. auch Athena
***Pan:** Adonis 21; Aphrodite 101; Apollon 116, 126, 130; Dionysos 244 f.; Endymion 256; Eos 259; Europa 277; Marsyas 416; Midas 429 ff.; Narkissos 466; Nymphen 474, 476; Silen, Satyr 647, 649
Pandion (Pandareos): Philomela und Prokne 590 f.
***Pandora:** Athena 172; Hephaistos 318; Prometheus 605 f., 608, 611, 613, 618; Psyche 622
Panthoos: Cassandra 383
Paphos: Pygmalion 631

Parcae: Moiren 436
***Paris (Alexandros):** Achilleus 1, 4, 6; Aphrodite 97, 99, 103, 105, 111; Apollon 120; Ares 134; Athena 172; Dido und Aineias 216, 220; Eros 264; Hektor 303; Helena 308, 310 ff.; Hera 322 f.; Paris 551; Zeus 677
Parthenopaios (Parthenopaeus): Atalanta 164
Parthenope: Sirenen 655
Parzen s. Moiren
Pasiphaë: Ariadne 140, 148; Daidalos und Ikaros 191 f.; Europa 283; Minotaurus 433; Phaidra 578, 583, 588; Psyche 625
Patroklos (Patroclus): Achilleus 1 f., 4, 9, 12 ff.; Aias 35; Hektor 303 f., 307; Helena 309; Kastor und Polydeukes 386; Nymphen 476; Odysseus 497
Pegasos (Pegasus): Athena 172; Gorgo 297; Kephalos und Prokris 395; Musen 441, 447; Poseidon 600
Peirithoos (Pirithous): Kentauren 388 ff.; Theseus 669 f.
Peisinoe: Sirenen 655
Peisistratos: Helena 309
Peitho: Aphrodite 97
Peleus: Achilleus 1, 4; Ariadne 141; Atalanta 164; Iason und die Argonauten 357, 360; Kephalos und Prokris 393; Moiren 436 f.; Nymphen 476 f.; Paris 551
Pelias: Alkestis und Admetos 53; Iason und die Argonauten 357 f., 361, 365; Medeia 418
Pelopia: Atreus und Thyestes 180 f.
Pelopiden: Atreus und Thyestes 181 f.
Pelops: Atreus und Thyestes 180; Niobe 469; Zeus 678
Penelope: Helena 309, 312; Odysseus 488 ff., 494 ff.; Telemachos 665
Peneus: Daphne 203 f., 208, 210
***Penthesileia (Penthesilea):** Achilleus 1, 3 f., 10, 12; Amazonen 62 ff.; Iphigeneia 372
Pentheus: Dionysos 230, 233 f.; Kadmos 379, 381
Peparethos: Dionysos 231
Perdix: Daidalos und Ikaros 191, 194
Perse: Kirke 396
***Persephone (Proserpina, Kore):** Adonis 15 ff., 22, 24 f.; Alkestis und Admetos 53, 57; Athena 173; Demeter 212 ff.; Dionysos 230; Narkissos 458 f.; Orpheus 522, 524, 527, 536; Psyche 622, 628; Sirenen 655; Sisyphos 663; Theseus 669; Zeus 676
Perses: Medeia 418
***Perseus:** Amphitryon und Alkmene 68; Athena 172; Danaë 199; Gorgo 297 ff., 301; Hermes 345; Marsyas 413; Zeus 676
***Phaëthon:** Apollon 129; Daidalos und Ikaros 191, 194; Eos 258; Moiren 437; Narkissos 466; Pyramos und Thisbe 643
Phaiaken: Iason und die Argonauten 358
***Phaidra (Phaedra):** Aktaion 50; Aphrodite 98; Ariadne 140 f., 144 f., 147 ff.; Artemis 152; Eros 264 ff.; Iphigeneia 370; Theseus 669, 671 f.
Phanes: Eros 262
Phaon: Aphrodite 99
PHEME s. Fama
Phemios: Musen 443

Pheres: Alkestis und Admetos 53
***Philemon:** Artemis 159; Hermes 344
Philoktetes: Herakles 329; Odysseus 485, 488, 491, 493; Paris 551, 556
Philomela: Atreus und Thyestes 182
Philonoe: Leda 408
Philyra: Kentauren 388
Phineus: Gorgo 299; Iason und die Argonauten 357; Perseus 567
Phobos: Aphrodite 97; Ares 132
Phoinix (Phoenix): Adonis 15; Daidalos und Ikaros 194; Europa 276; Kadmos 379; Odysseus 497; Zeus 676
Pholos: Kentauren 388
Phorkys: Gorgo 297
Phoroneus: Niobe 469; Silen, Satyr 648
Phosphoros s. Herosphoros
Phrixos: Iason und die Argonauten 357, 362; Medeia 423
Phyllis: Narkissos 459
Phylomache: Alkestis und Admetos 53
Picus: Kirke 396, 398; Pomona 596
Pieriden: Musen 441, 444
Pilumnus: Danaë 199
Pittheus von Troizen: Theseus 669
Pleisthenes: Atreus und Thyestes 182
Pluto(n) s. Hades
Pollux s. Kastor
Polydektes (Polydektos): Danaë 199; Perseus 567
Polydeukes s. *Kastor und Polydenkes
Polydoros: Kadmos 379
Polyhymnia: Musen 441, 446
Polymede: Iason und die Argonauten 357
Polyneikes (Polynices): Antigone 81 ff., 90, 92, 94; Ares 132; Oidipus 501, 503, 506
Polyphemos: Herakles 337; Iason und die Argonauten 357; Kirke 399; Odysseus 487, 489, 497; Poseidon 600; s. auch *Galateia und Polyphemos
Polytechnos: Philomela und Prokne 591
Polyxena: Achilleus 1 ff., 10, 12; Hektor 304; Helena 310; Cassandra 383; Paris 551
Pomona s. *Pomona
***Poseidon (Neptunus):** Achilleus 4; Aias 33; Ares 132; Artemis 152; Athena 172; Dido und Aineias 218, 226; Galateia und Polyphemos 286 ff.; Hera 322; Hero und Leander 354; Iason und die Argonauten 357, 359; Kephalos und Prokris 392; Kronos 404; Minotaurus 433; Nymphen 474, 477; Perseus 567; Phaidra 578 ff.; Prometheus 608; Sirenen 660; Theseus 669; Zeus 674
Priamos: Achilleus 2 f., 9, 11, 13; Agamemnon und Klytaimnestra 28; Amazonen 62; Apollon 116; Hektor 303 f., 307; Helena 308, 311; Hermes 344, 351; Cassandra 382; Niobe 469; Paris 551; Penthesileia 557
Priapus: Aphrodite 97; Pomona 596
Procas: Pomona 596
Procris s. Kephalos
Proitos (Proetus): Perseus 567; Phaidra 578

Prokne (Procne, Progne) s. *Philomela und Prokne
Prokris s. Kephalos
Prokris (Procris): Artemis 151 f.; Eos 259
***Prometheus**: Athena 172 f.; Daidalos und Ikaros 193; Dionysos 233, 243; Hephaistos 318; Herakles 326, 328, 339; Kentauren 389; Moiren 437; Narkissos 464; Niobe 473; Pandora 545 ff.; Phaidra 588; Zeus 676, 678
Propoetiden: Pygmalion 631
Proserpina s. Persenphone
Protesilaos: Hektor 303
Proteus: Adonis 20; Helena 310; Orpheus 522
***Psyche**: Eros 262, 264, 269, 272; Hermes 348; Pandora 548
Pterelaos: Amphitryon und Alkmene 68 f.
***Pygmalion**: Adonis 25; Aphrodite 97, 102; Athena 177; Chariten 189; Dido und Aineias 216; Ganymedes 295; Midas 432
Pylades: Elektra 247 f.; Iphigeneia 367, 371; Moiren 438; Orestes 512 ff., 518
Pyramos s. *Pyramos und Thisbe
Pyreneus: Musen 444
Pyrrha: Achilleus 11
Pyrrhos: Achilleus 7; Andromache 78
Python: Apollon 115

R
Remus: Antigone 84; Ares 133; Iason und die Argonauten 361
Rhadamanthys: Amphitryon und Alkmene 68, 74; Europa 276; Zeus 676
Rhea Silvia: Ares 133
Rhea (Rhea): Demeter 212; Kronos 404; Poseidon 600; Zeus 674
Roma: Moiren 436
Romulus: Antigone 84; Ares 133; Iason und die Argonauten 361

■
Salmakis (Salmacis): Narkissos 461
Sarpedon: Europa 276; Herakles 328; Zeus 675 f.
Saturnus s. Kronos
Satyr s. *Silen, Satyr
Schoineus (Schoeneus): Atalanta 164, 168
Selene (Luna): Artemis 151; Endymion 253 ff.; Eos 258; Narkissos 458
Semele: Aktaion 41; Apollon 115; Dionysos 230 f., 237, 242; Europa 281; Hera 322; Kadmos 379; Pygmalion 637; Zeus 676
Sibylle: Apollon 116, 119; Dido und Aineias 217, 223, 227; Kirke 396
***Silen, Satyr**: Adonis 22; Aphrodite 109 f.; Ares 137; Ariadne 142; Daphne 206; Dionysos 230 f., 234; Eros 265; Galateia und Polyphemos 290; Helena 315; Kentauren 388; Kephalos und Prokris 394; Marsyas 413 f., 417; Midas 429; Minotauros 435; Nymphen 474 ff.; Pan 539 f.; Pandora 546;

Pomona 596; Poseidon 601; Prometheus 608; Zeus 676
***Sirenen**: Iason und die Argonauten 358; Kirke 396, 402; Moiren 437 f.; Musen 441, 447; Nymphen 479, 483; Odysseus 486 f., 489, 491, 494 f.; Philomela und Prokne 595; Telemachos 666
***Sisyphos**: Herakles 339; Orpheus 522, 524; Prometheus 616; Zeus 678
Skamandrios s. Astyanax
Skylla (Scylla): Daidalos und Ikaros 194; Kirke 396; Odysseus 488 f.
Smyrna (Myrrha): Adonis 15, 18
Sol s. Helios
Somnus s. Hypnos
Spartoi: Kadmos 379 f.
Sphinx: Oidipus 500, 503, 511
Staphylos: Ariadne 141; Dionysos 231
Stheneboia (Stheneboea): Phaidra 578
Syhaeus: Dido und Aineias 216 ff., 224
Syrinx: Daphne 204; Eos 259; Nymphen 475, 477; Pan 539 ff.

T

Talos: Iason und die Argonauten 358, 365
Tannhäuser: Aphrodite 110, 113
Tantaliden: Moiren 438
Tantalos: Atreus und Thyestes 180 f.; Elektra 247; Moiren 438; Niobe 469; Orpheus 522, 524; Phaëthon 574; Philomela und Prokne 591; Prometheus 616; Sisyphos 662 f.; Zeus 678
Tarchon: Dido und Aineias 217
Tarquinius Superbus: Atreus und Thyestes 180
Teiresias (Tiresias): Aktaion 43; Amphitryon und Alkmene 68 f.; Antigone 83, 87; Athena 172 f.; Dionysos 235; Herakles 328; Narkissos 458; Oidipus 500 f., 503
Teisiphone (Tisiphone): Antigone 84
Tekmesssa (Tecmessa): Aias 34, 36 ff.
Telamon: Aias 33; Iason und die Argonauten 357
Teledike: Niobe 469
Telegonos: Odysseus 495; Telemachos 665
***Telemachos**: Andromache 78; Athena 172; Helena 309; Odysseus 490 f., 494 f.; Orestes 512
Telephassa: Europa 276; Kadmos 379
Tellus: Endymion 254
Tereus: Philomela und Prokne 590 ff., 594 f.
Terpsichore: Musen 441, 445, 456
Tethys: Phaëthon 574; Zeus 674
Thaleia (Thalia): Chariten 184; Musen 441, 445
Thamyris: Musen 441
Thanatos: Alkestis und Admetos 53 ff., 59; Dionysos 244; Hermes 350; Moiren 436; Psyche 628; Sisyphos 662
Theia: Eos 258
Theias: Adonis 15
Thekpiepeia: Sirenen 655

Themis: Achilleus 1; Apollon 115; Hera 325; Kephalos und Prokris 392; Moiren 436; Prometheus 605; Zeus 675 f.
Thersites: Achilleus 4; Penthesileia 557
***Theseus**: Amazonen 62, 65; Antigone 83 f., 93; Ariadne 140, 142 ff., 147, 149; Daidalos und Ikaros 191; Dionysos 231, 240; Helena 308; Herakles 329 f., 333; Iphigeneia 367; Kastor und Polydeukes 385; Minotauros 433 f.; Oidipus 501 f.; Phaidra 578 ff., 584, 586 ff.; Poseidon 600
Thestios: Leda 408; Zeus 677
Thetis: Achilleus 1, 4 f., 7, 10 f.; Ariadne 141; Eos 258; Hephaistos 318; Kephalos und Prokris 392; Moiren 436 f.; Nymphen 476 f.; Paris 551; Prometheus 617
Thetys: Helena 308; Zeus 676
Thisbe s. *Pyramos und Thisbe
Thoas: Dionysos 231; Iphigeneia 367, 371; Moiren 438; Orestes 512 f., 516
Thyestes: Philomela und Prokne 591; s. auch *Atreus und Thyestes
Timandra: Leda 408
Tiphys: Iason und die Argonauten 357, 364
Tiresias s. Teiresias
Titanen: Aphrodite 97; Dionysos 230 f.; Kronos 404; Narkissos 460; Poseidon 600; Prometheus 605 f., 608 f.; Zeus 674, 678
Tithonos: Eos 258 f., 260; Kephalos und Prokris 392; Zeus 675
Tityos: Artemis 151; Prometheus 616, 619; Sisyphos 662 f.
Tlepolemos: Herakles 328
Triptolemos: Demeter 212; Persephone 563
Trismegistos: Hermes 346 f.; Orpheus 529, 531
Tritogeneia: Athena 173
Triton: Aphrodite 101, 107, 109; Dido und Aineias 226; Nymphen 477; Poseidon 600
Troilos: Achilleus 3
Tros: Ganymedes 292
Turnus: Achilleus 3; Danaë 199; Dido und Aineias 217 f., 222, 228; Herakles 331
Tyndareos: Agamemnon und Klytämnestra 27; Helena 308; Kastor und Polydeukes 385; Leda 408
Typhon: Kadmos 379; Zeus 674, 676 f.
Tyro: Europa 276

U

Undine: Nymphen 481
Urania: Adonis 25; Musen 441, 445 f., 454
Uranos: Aphrodite 97, 102; Kronos 404; Prometheus 605; Zeus 674

V

Venus s. Aphrodite
Vertumnus: Pomona 596
Victoria s. Nike
Virbius: Phaidra 578 f., 581, 588
Vulcanus s. Hephaistos

Z

Zagreus: Dionysos 230 ff., 242 f.; Narkissos 460
Zentauren s. Kentauren
Zephyr: Aphrodite 97, 108; Eos 259; Eros 272; Nymphen 475
Zetes: Iason und die Argonauten 357
Zethos: Zeus 676
***Zeus (Iup(p)iter)**: Achilleus 1, 4; Adonis 15, 17; Aktaion 41, 44, 48; Amphitryon und Alkmene 68 ff., 72 f.; Antigone 81, 84, 88; Aphrodite 97, 99, 107; Apollon 115 f., 119, 125; Ares 132; Ariadne 141; Artemis 151 f., 155, 159 f.; Athena 172; Atreus und Thyestes 180; Chariten 184; Daidalos und Ikaros 191; Danaë 199 f.; Daphne 203; Demeter 212 f.; Dido und Aineias 216, 224, 226; Dionysos 230, 237; Elektra 251; Endymion 253, 255; Eos 258; Eros 263, 272; Europa 276 ff., 281; Ganymedes 292 ff.; Hektor 303; Helena 308; Hephaistos 318; Hera 322 ff., 325; Herakles 326 f., 341; Hermes 344 ff.; Iason und die Argonauten 365; Kadmos 379; Kastor und Polydeukes 385 f.; Kentauren 388; Kephalos und Prokris 392; Kirke 396; Kronos 404; Leda 408 f.; Moiren 436 f., 439; Musen 441; Niobe 469; Nymphen 474 f.; Odysseus 485; Orpheus 530, 536; Pan 539; Pandora 545 f.; Paris 551; Persephone 563; Perseus 567; Phaëthon 571 f.; Phaidra 579, 585; Prometheus 605, 611 f., 617 f.; Psyche 622, 624 f., 627; Pygmalion 637; Silen, Satyr 650; Sisyphos 662
Zyklopen s. Kyklopen

B. Personen


Hinweise zur Benutzung:

Die Personen sind in der Regel unter ihrem im Deutschen gebräuchlichen Namen erfasst. In Klammern finden sich Alternativnamen, Zusätze zur Identifizierung oder die vollständige lateinische bzw. griechische Namensform. Bei mehrteiligen Namen empfiehlt es sich, im

Zweifelsfall unter den einzelnen Namensteilen nachzuschlagen.

Informationen zu den antiken Personen finden sich im *Neuen Pauly*, Band 1–12/2.

A

- Abate di Tivoli:** Eros 267
Abbate, Nicolò dell': Odysseus 492; Persephone 565
Abbott, Eleanore Plaisted: Kirke 402
Abeille, Gaspard: Herakles 337
Abeille, Pierre-César: Aktaion 49
Accius, Lucius: Achilleus 2; Aias 34; Atreus und Thyestes 180
Achilleus Tatios: Europa 277; Gorgo 297; Hero und Leander 352, 355
Achillini, Claudio: Hermes 349
Adam de Saint-Victor: Sirenen 657
Adler, Hans Günther: Prometheus 619
Ado von Vienne: Prometheus 609
Adorno, Theodor W.: Odysseus 497; Oidipus 507; Sirenen 659
Aelius Aristides s. Aristides, Ailios
Aesop s. Aisopos
Agamben, Giorgio: Nymphen 482
Agathokles: Galateia und Polyphemos 286
Agostini, Niccolò degli: Atalanta 166; Pyramos und Thisbe 644
Agostino di Duccio: Ares 135; Chariten 185
Agricola, Johann Friedrich: Achilleus 9
Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius: Musen 448
Ahle, Johann Georg: Musen 453
Ahlefeldt, Maria Theresia: Telemachos 668
Aichinger, Ilse: Aias 37
Aigmüller, Andreas: Pygmalion 639
Ailey, Alvin: Ariadne 149
Ailianos: Poseidon 600
Ailios Aristides (Aelius Aristides): Athena 173
Aischylos: Achilleus 2; Agamemnon und Klytāimnestra 27; Aias 34; Alkestis und Admetos 53; Antigone 81 f.; Aphrodite 98; Apollon 118; Ares 132; Athena 173; Dionysos 233 f.; Elektra 247 ff.; Europa 276; Hektor 303; Hera 322; Herakles 328; Kassandra 382 ff.; Moiren 436; Niobe 469; Nymphen 477; Odysseus 487; Oidipus 500; Orestes 512 ff.; Perseus 567; Phaëthon 571; Phaidra 579; Poseidon 601; Prometheus 605, 614, 618; Sisyphos 662
Aisopos (Aesop): Eros 272
Akusilaos: Eros 262
Alamanni, Luigi: Antigone 86
Alanus ab Insulis: Musen 446
Albani, Francesco: Aktaion 49; Chariten 186
Albericus: Athena 175
Albert, Karel: Europa 284
Alberti, Domenico: Endymion 256
Albinoni, Tomaso: Herakles 337
Albrecht  Halberstadt: Ariadne 144; Gorgo 298; Hermes 347; Philomela und Prokne 591; Pyramos und Thisbe 642; Sisyphos 663
Albricus: Aphrodite 103, 105; Ares 134 f.
Alciati, Andrea: Adonis 23; Aktaion 45; Daidalos und Ikaros 193; Dido und Aineias 225; Eros 270; Ganymedes 293; Herakles 336; Kadmos 380; Kirke 400; Narkissos 460; Niobe 472; Odysseus 489; Pan 541; Pandora 548; Prometheus 616; Sirenen 659
Alcimus: Pyramos und Thisbe 641
Aldegrever, Heinrich: Aphrodite 107; Pyramos und Thisbe 644
Aleardi, Aleardo: Kirke 400
Alessandrescu, Alexander: Artemis 163
Alessandrescu, Alfred: Aktaion 52
Alexander der Große: Hektor 305
Alexander, Carlos: Penthesileia 561
Alfanus von Salerno: Europa 279
Alfieri, Vittorio: Agamemnon und Klytāimnestra 29; Alkestis und Admetos 56; Antigone 87, 93; Elektra 249; Kirke 399; Orestes 515, 517
Alfons X. von Kastilien: Aktaion 44
Alfonso el Sabio: Herakles 334
Algarotti, Francesco: Iphigeneia 373
Alkaios von Mytilene: Achilleus 2; Aias 38; Kassandra 382; Kastor und Polydeukes 385
Alkamenes: Hephaistos 319
Alkibiades: Adonis 15; Marsyas 414
Alkman: Aphrodite 98; Eros 262
Allegri, Lorenzo: Nymphen 480
Allen, Woody: Aphrodite 114; Oidipus 506
Alloris, Alessandro: Niobe 472
Altdorfer, Albrecht: Pyramos und Thisbe 644
Alten, Christa: Sisyphos 664
Alticozzi, Niccolò: Pomona 597
Alxinger, Johann Baptist, Edler von: Hero und Leander 355
Amarcius: Musen 446
Amaury-Duval, Eugène-Emmanuel: Aphrodite 111
Ambrosius von Mailand: Ariadne 143; Eros 266; Odysseus 488; Sirenen 657
Amigoni, Jacopo: Aktaion 49

- Amman(n)ati, Bartolomeo:** Hera 323; Leda 410; Poseidon 602
Ammann, Justus: Apollon 128
Amodei, Cataldo: Sirenen 660
Amyot, Jacques: Artemis 155
Anakreon: Chariten 187; Eros 262 f., 270; Ganymedes 292
Andersen, Hans Christian: Nymphen 481; Sirenen 659
Andreas Capellanus: Eros 267
Aneau, Barthélemy: Aktaion 45; Kadmos 380; Narkissos 460; Nymphen 479; Sisyphos 663
Anfossi, Pasquale (Bonifacio Domenico): Dionysos 241; Kirke 400
Angelopoulos, Theodoros: Orestes 520
Anguillara, Giovanni Andrea dell': Aktaion 47; Ariadne 145; Atalanta 166; Daphne 206; Kirke 398
Annenskij, Innokentij F.: Odysseus 495
Annunzio, Gabriele d': Adonis 24, 26; Daidalos und Ikaros 196; Helena 315; Leda 411; Odysseus 494; Pan 542; Phaidra 585 f., 588; Psyche 628
Anouilh, Jean: Antigone 90, 92; Medeia 425; Orestes 518; Orpheus 534
Antheil, George: Oidipus 504
Antill, John Henry: Endymion 257
Antipatros von Thessalonike: Europa 277
Antisthenes: Kirke 396
Antoninus Liberalis: Adonis 15
Antoniu, Théodore: Oidipus 504
Apelles: Aphrodite 100, 108
Apollinaire, Guillaume: Midas 431
Apollodoros: Adonis 15; Alkestis und Admetos 53; Antigone 81; Artemis 152; Atalanta 165; Danaë 199; Endymion 253; Gorgo 297 f.; Kephalos und Prokris 391; Minotaurus 433; Niobe 469; Penthesileia 557; Perseus 567; Phaidra 578; Poseidon 600 f.; Prometheus 605; Pygmalion 631; Theseus 670; Zeus 676
Apollonios: Aias 35
Apollonios von Rhodos (Rhodios): Aphrodite 98; Athena 173; Endymion 253; Eros 263; Europa 276; Herakles 330; Iason und die Argonauten 357 f.; Kirke 396; Medeia 419, 423; Nymphen 476; Orpheus 524
Apollophanes: Danaë 199
Apostolios, Michael: Alkestis und Admetos 53
Appiani, Andrea: Daphne 208
Apuleius von Madaura: Aktaion 44; Eros 262, 264; Kephalos und Prokris 392; Kirke 396; Paris 552; Psyche 622
Aragon, Louis: Telemachos 668
Aratos: Europa 276
Aretino, Pietro: Aphrodite 109; Sirenen 658
Arienti, G. Sabadino degli: Pyramos und Thisbe 642
Ariosto, Lodovico: Amazonen 64; Ariadne 145; Daphne 206; Demeter 213; Gorgo 298; Hero und Leander 353; Kirke 399 f.
Aristeides (Aristides) von Athen: Aphrodite 102; Europa 279
Aristeides (Aristides), Ailios s. Ailios Aristides
Aristonothos: Odysseus 487
Aristophanes: Adonis 16; Amazonen 62; Ares 132; Dionysos 233; Eros 262; Gorgo 297; Phaidra 579, 586; Philomela und Prokne 590; Prometheus 606
Aristoteles: Achilleus 2; Aias 34; Apollon 120; Atreus und Thyestes 180; Dionysos 233; Eros 262; Iphigeneia 368; Marsyas 413; Midas 429; Niobe 470; Oidipus 501; Orestes 513, 515; Paris 552; Pyramos und Thisbe 643; Silen, Satyr 648
Arkesilaos: Aphrodite 99
Arktinos von Milet: Aias 34, 38; Amazonen 62; Penthesileia 557
Arman, eigentl. Pierre Fernandez Armand: Achilleus 12
Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard d': Pygmalion 637
Arne, Michael: Amphitryon und Alkmene 73
Arne, Thomas-Augustine: Oidipus 504
Arnim, Achim von: Daidalos und Ikaros 196
Arnobius: Hermes 346; Pygmalion 631 f.
Arnold, Matthew: Marsyas 416; Philomela und Prokne 593
Arnulf von Orléans: Aktaion 44; Apollon 121; Atalanta 165; Daphne 204; Kirke 397; Narkissos 459; Niobe 471; Pygmalion 632
Arp, Hans (Jean): Chariten 190; Demeter 215
Artaud, Antonin: Atreus und Thyestes 183; Dionysos 245; Orestes 519
Artemidoros: Niobe 469
Artmann, Hans Carl: Kronos 407
Ascham, Roger: Odysseus 489
Ashton, Frederick: Endymion 257; Nymphen 484; Pomona 597
Asteas: Amphitryon und Alkmene 71
Asteropherus, Magnus Olai: Pyramos und Thisbe 643
Astydamas: Antigone 81
Athenagoras: Aphrodite 102; Hermes 346
Athenaios von Naukratis: Sirenen 656
Atilius: Elektra 248; Orestes 513
Atwood, Margaret: Demeter 215; Kirke 401
Auber, Daniel-François-Esprit: Aktaion 51; Sirenen 660
Aubin, Toni Louis Alexandre: Aktaion 52; Artemis 163
Auden, Wystan Hugh: Achilleus 11, 13; Ariadne 148; Daidalos und Ikaros 197; Dionysos 246; Kadmos 381
Auerbach, Berthold: Pygmalion 637
Augustin, Pierre: Aktaion 50
Augustinus, Aurelius: Aphrodite 102; Apollon 121; Ariadne 143; Athena 175 f.; Daphne 205; Dido und Aineias 221; Dionysos 235, 237; Eros 266; Hera 323; Herakles 334; Hermes 346; Kirke 397; Phaëthon 573; Poseidon 601; Prometheus 609; Pyramos und Thisbe 641
Augustus (Gaius Octavius; Octavianus): Aphrodite 99, 101; Eos 260; Orestes 513

Aulnoy, Marie-Catherine d': Psyche 625
Aureli, Aurelio: Orpheus 532
Auric, Georges: Phaidra 587; Pygmalion 639
Ausländer, Rose: Ariadne 148; Odysseus 494
Ausonius, Decimus Magnus: Eros 266; Niobe 471
Autreau, Jacques: Hera 324
Averara, Pietro di: Aias 39
Avienus, Postumius Rufius Festus: Pomona 596
Ayrenhoff, Cornelius von: Alkestis und Admetos 57

H

Babbitt, Milton: Philomela und Prokne 595
Babrios: Pandora 545; Philomela und Prokne 590, 593 f.
Baburen, Dirck van: Prometheus 616
Bach, Johann Christoph Friedrich: Kassandra 383
Bach, Johann Sebastian: Herakles 335 f.; Midas 431; Minotauros 434; Pan 543; Phaidra 588
Bachmann, Ingeborg: Nymphen 481; Oidipus 503; Pan 543
Bachofen, Johann Jakob: Agamemnon und Klytaimnestra 30; Amazonen 66; Apollon 127; Demeter 214; Dionysos 231, 244; Oidipus 508; Orestes 517; Psyche 628
Backer, Jacob de: Hera 322
Bacon, Francis: Atalanta 168; Daidalos und Ikaros 193; Endymion 255; Gorgo 298; Herakles 339; Kassandra 383; Oidipus 505 f.; Orestes 519; Pan 540; Perseus 568; Prometheus 612; Sirenen 657
Bacon, Janet Ruth: Iason und die Argonauten 363
Badia, Carlo Agostino: Telemachos 667
Badini, Carlo Francesco: Orpheus 533
Badovero, Camillo: Hero und Leander 355
Baer, Walter: Marsyas 417
Baglione, Giovanni: Eros 271
Bahr, Hermann: Marsyas 416
Baif, Jean Antoine de: Daphne 207; Eos 259; Europa 280; Orpheus 530; Pomona 597
Baif, Lazare de: Elektra 248
Bak, Samuel: Daidalos und Ikaros 197
Bakchylides: Europa 276; Herakles 328; Zeus 675
Bakst, Léon: Artemis 163
Balanchine, George: Aktaion 52; Ariadne 149; Musen 456
Balbi, Girolamo: Dionysos 238
Balducci, Matteo: Daphne 207
Baldung, Hans, gen. Grien: Aphrodite 107; Herakles 337; Moiren 439; Pyramos und Thisbe 644
Ballanche, Pierre-Simon: Antigone 87; Orpheus 533
Balzac, Honoré de: Minotauros 434; Musen 453
Bandello, Matteo: Moiren 438 f.
Bandinelli, Baccio, eigentl. Bartolommeo Brandini: Herakles 338; Iason und die Argonauten 361; Leda 410
Banks, Thomas: Achilleus 8
Bantock, Granville: Achilleus 11; Artemis 161, 163; Dionysos 245; Oidipus 504; Pan 543
Banville, Théodore de: Penthesileia 561
Barbaro, Ermolao: Amphitryon und Alkmene 71

Barber, Samuel: Andromache 80
Barbier, Jules: Artemis 163; Endymion 257; Pygmalion 636
Barilli, Bruno: Perseus 570
Barlach, Ernst: Poseidon 603
Barlocchi, Giovanni Gualberto: Orestes 516
Barlow, Samuel: Amphitryon und Alkmene 74
Barnefield, Richard: Artemis 156
Barney, Alice Pike: Gorgo 301; Kirke 402
Barnfield, Richard: Adonis 20; Philomela und Prokne 595
Barocci, Federico: Dido und Aineias 225
Baroncelli, Jacques de: Antigone 95
Barre, Michel de la: Pygmalion 636
Barrès, Maurice: Adonis 24
Barrett Browning, Elizabeth: Alkestis und Admetos 58; Pan 542
Barth, Kaspar: Hero und Leander 354
Barthélemon, François-Hippolyte: Dionysos 240
Barthes, Roland: Eros 273; Gorgo 300; Iphigeneia 371
Bartolaia, Lodovico: Kirke 399
Bartolini, Niccolo Enea: Aphrodite 110
Basile, Giambattista: Psyche 625
Basini, Basinio: Artemis 155
Bataille, Georges: Eros 273; Minotauros 434
Batoni, Pompeo: Achilleus 7; Andromache 79; Athena 177
Battishill, Jonathan: Amphitryon und Alkmene 73
Bauchau, Henry: Oidipus 504
Baude, Henri: Europa 279
Baudelaire, Charles: Andromache 79; Aphrodite 111; Apollon 128; Daidalos und Ikaros 196; Daphne 210; Endymion 256; Eros 273; Midas 431; Musen 454; Odysseus 493
Baudous, Robert: Pygmalion 635
Baudry, Paul: Aphrodite 111
Bauer, Steven: Silen, Satyr 651
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Chariten 187; Midas 431
Baur, Johann Wilhelm: Gorgo 299
Bayle, Pierre: Herakles 335
Beardsley, Aubrey: Silen, Satyr 651
Béarn, René de s. Brassac
Beattie, James: Hera 323
Beauchamp(s), Pierre: Ares 138; Herakles 336
Beaujoyeux, Balthazar de: Kirke 400
Beaumont, Jeanne-Marie Leprince de: Psyche 625
Beaumont, Joseph: Psyche 624
Beauvoir, Simone de: Demeter 215
Beccadelli, Tommaso: Kephalos und Prokris 391
Beccafumi, Domenico: Europa 281; Orpheus 531
Beccari, Agostino: Silen, Satyr 649
Becher, Johannes Robert: Europa 282
Beck, Conrad: Oidipus 504
Beck, Julian: Antigone 92
Beckett, Samuel: Iphigeneia 375

Beckmann, Max: Amazonen 66; Europa 283; Iason und die Argonauten 365; Orpheus 535; Pandora 550; Prometheus 620
Beddoes, Thomas Lovell: Pygmalion 637
Beethoven, Ludwig ~~van~~: Hero und Leander 355; Musen 456
Begas, Reinhold: Poseidon 603
Beham, Hans Sebald: Aphrodite 107
Belli, Domenico: Musen 453
Bellori, Giovanni Pietro: Daphne 208
Belyj, Andrej: Iason und die Argonauten 363
Bembo, Pietro: Daphne 206; Eros 269
Benda, Georg: Ariadne 147, 149; Medeia 422
Benedict, Ruth: Apollon 129
Benjamin, Walter: Odysseus 494
Benn, Gottfried: Achilleus 11; Athena 178; Daidalos und Ikaros 196; Odysseus 494; Silen, Satyr 651
Bennett, William Sterndale: Aias 37
Benoît de Sainte-Maure: Achilleus 5; Agamemnon und Klytaimnestra 28; Amazonen 63; Aphrodite 103; Hektor 304; Helena 311; Iason und die Argonauten 359; Kassandra 383; Kirke 397; Odysseus 488; Orestes 514; Paris 553; Penthesileia 558
Benoît, Pierre: Odysseus 496
Benserade, Isaac de: Achilleus 6, 9; Amphitryon und Alkmene 72; Aphrodite 110; Eros 272; Europa 280; Psyche 626
Bérard, Victor: Odysseus 493
Berg, Alban: Pandora 549
Berg, Jochen: Niobe 473
Berger, Thomas: Pygmalion 638
Bergman, Ingmar: Elektra 252
Bergmann, Ernst: Athena 178
Bergonzio ~~III~~ Botta: Ariadne 147
Berio, Luciano: Odysseus 498
Berlioz, Hector: Andromache 80; Dido und Aineias 225; Hektor 306; Kassandra 384
Bernard, Valère: Orpheus 535
Bernardus Silvestris: Dionysos 235; Herakles 333; Kronos 406; Musen 446
Berners, Lord, eigentl. Gerald Tyrwhitt-Wilson: Poseidon 603
Bernhard, Marie: Athena 178
Bernhardt, Sarah: Phaidra 586
Bernhardus Silvestris: Orpheus 526
Bernier, Nicolas: Europa 282
Bernini, Gian Lorenzo: Apollon 126; Daphne 208; Dido und Aineias 225; Eros 271; Gorgo 299; Persephone 565; Poseidon 602
Beroaldus, Philippus: Dionysos 238; Psyche 624
Bersuire, Pierre: Aktaion 44; Ariadne 144; Artemis 154; Atalanta 166; Daphne 204; Eos 258; Galateia und Polyphemos 287; Ganymedes 293; Hermes 347; Kentauren 389; Kirke 397; Minotauros 433; Niobe 471; Pan 540; Pomona 596; Pyramos und Thisbe 642
Bertin de la Doué, Thomas: Aias 39

Bertoja, Jacopo: Musen 452
Bertolini, Francesco: Odysseus 498
Bertoni, Ferdinando (Gasparo): Andromache 78; Antigone 87
Bertrand, Friedrich Anton Franz: Pyramos und Thisbe 645
Betti, Zaccaria: Hermes 349
Beuys, Joseph: Iason und die Argonauten 365
Bèze, Théodore de: Iason und die Argonauten 362
Biagio d'Antonio: Hektor 305
Bialas, Günter: Hero und Leander 356
Bianchi, Francesco: Pyramos und Thisbe 645
Biancolelli, Pierre-François: Pyramos und Thisbe 643
Bierbaum, Otto Julius: Pan 542 f.
Biermann, Wolf: Daidalos und Ikaros 197
Billiverti, Giovanni: Daphne 208
Billinger, Richard: Kentauren 390
Bion von Smyrna: Adonis 16, 18, 20, 25; Eros 263
Bioni, Antonio: Andromache 78
Birken, Sigmund von: Ares 136; Pan 540
Birtwistle, Harrison: Gorgo 301
Bisselius, Johannes: Daidalos und Ikaros 193
Bissen, Christian Gottlieb Wilhelm: Atalanta 170
Blacher, Boris: Ariadne 149; Demeter 215
Blake Richmond, William: Hera 325
Blake, William: Musen 453
Blamont, François Colin de: Artemis 160; Europa 282
Blass, Ernst: Iason und die Argonauten 363
Blechen, Carl: Europa 283
Bliss, Arthur: Achilleus 13
Bliss, Herbert: Pygmalion 639
Bloch, Ernst: Odysseus 496; Oidipus 508; Sisypchos 664
Blok, Aleksander: Iason und die Argonauten 363
Blow, John: Adonis 23; Aphrodite 110
Blumenberg, Hans: Antigone 89; Prometheus 612
Blumenthal, Oscar: Chariten 189
Bobrowski, Johannes: Europa 282
Boccaccio, Giovanni: Achilleus 6; Agamemnon und Klytaimnestra 28 f.; Aktaion 45; Amazonen 63; Antigone 85; Aphrodite 105; Ariadne 145; Artemis 155 f.; Atalanta 166; Athena 175; Atreus und Thyestes 181; Danaë 199; Daphne 205; Demeter 213; Dido und Aineias 218, 223; Dionysos 230, 237; Elektra 248; Endymion 254; Eros 267; Europa 279 f.; Ganymedes 293; Gorgo 298; Hera 323; Herakles 334; Hermes 347; Iason und die Argonauten 360; Kadmos 380; Kassandra 383; Kastor und Polydeukes 386; Kephalos und Prokris 391, 393; Kirke 397 f.; Leda 409; Medeia 420; Midas 430; Minotauros 434; Moiren 438; Musen 441, 447; Narkissos 460; Niobe 471; Nymphen 478 f.; Odysseus 489; Oidipus 501; Orestes 514; Orpheus 529; Pandora 546 f.; Penthesileia 559; Persephone 564; Perseus 568; Phaëthon 573 f.; Phaidra 581 f.; Pomona 596 f.; Poseidon 601; Prometheus 610, 615; Psyche 623; Pygmalion 632; Pyramos und Thisbe 642; Sirenen 656 f.; Sisypchos 663; Theseus 670

Bochart, Samuel: Kadmos 380
Böcklin, Arnold: Artemis 162; Chariten 189; Demeter 215; Dionysos 245; Gorgo 300; Kentauren 389 f.; Musen 455; Nymphen 482; Odysseus 497; Pan 543; Poseidon 603; Prometheus 617; Silen, Satyr 652; Sirenen 660
Bodenstein von Karlstadt, Andreas: Dionysos 238
Bodin, Jean: Pan 541
Bodmer, Johann Jacob: Elektra 249; Oidipus 502; Pygmalion 634; Telemachos 666
Boeckh, August: Antigone 93
Boehe, Ernst: Kirke 402
Boëset, Jean-Baptiste: Dionysos 240
Boëthius, Anicius Manlius Severinus: Herakles 332; Iphigeneia 369; Kirke 397 f.; Musen 446 f.; Orpheus 525; Phaëthon 573
Bofill, Ricardo: Antigone 93
Bohse, August, gen. Talander: Telemachos 666
Boiardo, Matteo Maria: Amazonen 64; Kirke 400
Boileau, Pierre: Orpheus 537
Boios: Philomela und Prokne 590
Boisfremont, Charles Boulanger de: Andromache 79
Boismortier, Joseph Bodin de: Aktaion 50
Böll, Heinrich: Antigone 95
Boltri, Gabriele: Adonis 24
Bonaventura de Demena: Orpheus 527
Bond, Edward: Oidipus 504; Orpheus 536
Bononcini, Giovanni: Andromache 78
Bonsignori, Giovanni dei: Aktaion 44 f.; Atalanta 167; Leda 409; Pyramos und Thisbe 642, 644
Bontempi, Giovanni Andrea: Daphne 209
Boot, Anselme de: Daidalos und Ikaros 193
Borchardt, Antje: Achilleus 14
Borchardt, Rudolf: Daphne 210; Dido und Aineias 228; Herakles 341
Borchert, Wolfgang: Sisypchos 664
Bordone, Paris: Narkissos 462
Borges, Jorge Luis: Endymion 256; Minotauros 435; Odysseus 496; Oidipus 503; Theseus 672
Borghese, Scipione: Eos 260
Borneman, Ernest: Midas 432
Bornemisza, Péter: Elektra 248
Borso d'Este: Dionysos 237
Boscan, Juan: Hero und Leander 353
Botticelli, Sandro: Aphrodite 106, 108; Ares 137; Athena 175, 178; Chariten 186; Daphne 206; Eros 270; Ganymedes 293; Kentauren 389; Nymphen 479
Böttiger, Carl August: Psyche 628
Bouchard, Henri: Apollon 129
Bouchardon, Edme: Eros 272
Boucher, François: Aphrodite 109; Artemis 158 f., 162; Dido und Aineias 226; Endymion 255; Eros 272; Herakles 337; Kephalos und Prokris 394; Leda 410; Nymphen 480; Poseidon 602; Pygmalion 635
Bouguereau, William Adolphe: Orestes 519; Pan 543; Philomela und Prokne 594
Bouguereau, William: Eros 273
Bouhélier, Stéphane Saint-Georges de: Narkissos 465
Bouilhet, Louis-Hyacinthe: Europa 281
Boulanger, Lili: Helena 316
Boulard, Antoine: Prometheus 619
Bourdelle, Émile-Antoine: Athena 179
Boureau-Deslandes, André-François: Pygmalion 634, 636
Bourgeois, Thomas-Louis: Sirenen 660
Bourget, Paul: Marsyas 416; Poseidon 602
Bouton, Philippe: Iason und die Argonauten 359
Boyer, Claude: Antigone 86; Gorgo 299
Brahe, Tycho: Herakles 339
Bramtot, Alfred-Henri: Leda 411
Branco, Cristina: Kirke 402
Brancusi, Constantin: Leda 412; Musen 455
Brandes, Johann Christian: Ariadne 145, 147
Brandin, Luigi: Niobe 472
Brandstetter, Ingrid: Alkestis und Admetos 60
Brant, Sebastian: Agamemnon und Klytaimnestra 28; Aphrodite 107; Herakles 336, 338; Marsyas 414; Pyramos und Thisbe 642
Braque, Georges: Aias 33; Athena 179; Hera 325; Persephone 565; Phaëthon 577
Brasch, Thomas: Marsyas 417
Brassac, Marquis de (René de Béarn): Hero und Leander 355
Brathwait, Richard: Pyramos und Thisbe 643
Braun, Mattias: Cassandra 384; Medeia 425
Braun, Volker: Adonis 25; Iphigeneia 376; Sisypchos 664
Braunfels, Walter: Galateia und Polyphemos 291
Brecht, Bertolt: Antigone 91; Odysseus 495; Oidipus 504; Sirenen 659
Breenbergh, Bartholomeus: Atalanta 168; Pyramos und Thisbe 644
Breker, Arno: Prometheus 620
Brentano, Clemens: Nymphen 481; Sirenen 659
Bresgen, Cesar: Marsyas 417
Breton, André: Ariadne 148; Elektra 252
Breuer, Josef: Elektra 251
Breuer, Lee: Oidipus 504
Breughel s. Brueghel
Bridges, Robert Seymour: Achilleus 10 f.; Demeter 215; Odysseus 492
Britten, Benjamin: Apollon 130; Artemis 163; Narkissos 466; Odysseus 498; Phaëthon 577; Phaidra 588; Pyramos und Thisbe 645
Broch, Hermann: Demeter 214
Brodsky, Joseph (Brodskij, Iossif): Odysseus 494; Telemachos 668
Bronzino, Agnolo di: Aphrodite 109; Eros 271; Poseidon 602; Pygmalion 635
Brookshaw, George: Pomona 598
Broughton, Thomas: Herakles 337
Brown, Thomas: Adonis 20
Browning, Elizabeth Barrett: Ariadne 148
Browning, Robert: Alkestis und Admetos 57; Artemis 161
Bruch, Max: Achilleus 13; Odysseus 498

Bruckner, Ferdinand: Andromache 79
Brueghel (Breughel), Jan d.Ä.: Ares 137; Artemis 158; Chariten 186; Dido und Aineias 225; Musen 452; Pan 541
Brueghel (Breughel), Pieter d.Ä.: Daidalos und Ikaros 194, 197
Brüesch, Jürg: Sisypchos 663
Brügel, Fritz: Adonis 25
Brunck, Richard François Philippe: Oidipus 506
Brunet, Pierre Nicolas: Atalanta 170
Bruni, Leonardo: Musen 448
Bruno, Giordano: Aktaion 46, 50; Artemis 157; Kirke 398, 401; Musen 448; Nymphen 478; Prometheus 612
Brygos-Maler: Silen, Satyr 648
Bryúsov, Valéry: Iason und die Argonauten 363
Buchanan, Dorothy Quita: Amazonen 66
Buchanan, George: Eos 259
Buchanan, Robert Williams: Galateia und Polyphemos 290
Büchner, Georg: Gorgo 300; Pygmalion 636
Bulwer Lytton, Edward: Achilleus 10
Bungert, August: Odysseus 498
Buonsignori, Giovanni dei: Daphne 206
Burckhardt, Jacob: Elektra 250
Bürger, Gottfried August: Europa 281; Philomela und Prokne 593
Burckmair, Hans: Achilleus 7; Aphrodite 107
Burke, Edmund: Achilleus ■
Burke, Thomas: Hektor 305
Burkhard, Willy: Oidipus 504
Burne-Jones, Edward: Ariadne 149; Chariten 189; Gorgo 300; Cassandra 384; Kirke 401; Nymphen 483; Perseus 569; Pomona 597; Psyche 629; Pygmalion 638
Burton, Frederic William: Antigone 92
Burton, John: Oidipus 506
Büssel, Alois: Hero und Leander 355
Bussotti, Sylvano: Atreus und Thyestes 183
Buti, Francesco: Orpheus 532
Butler, Judith: Antigone 91
Butler, Samuel: Odysseus 493
Bütner, Wolfgang: Pyramos und Thisbe 643
Butor, Michel: Elektra 252
Buzzati, Dino: Kirke 401
Byron, George (Lord): Moiren 440; Niobe 472; Prometheus 614

C
Cabanel, Alexandre: Aphrodite 111; Phaidra 587
Caccini, Giulio: Kephalos und Prokris 391 f.; Orpheus 532
Cacoyannis, Michael: Achilleus 14; Agamemnon und Klytaimnestra 32; Elektra 252; Orestes 520
Caesar, Gaius Iulius: Aphrodite 98; Hektor 305; Moiren 436; Orestes 513
Caffarelli-Borghese, Scipione: Dido und Aineias 225
Caiano, Mario: Odysseus 498
Calasso, Roberto: Europa 283; Kadmos 381
Calco, Tristano: Dionysos 238
Caldara, Antonio: Achilleus 9; Andromache 78; Iphigeneia 373
Calderón de la Barca, Pedro: Achilleus 7; Adonis 20; Ares 138; Ariadne 145; Daphne 207; Herakles 337; Iason und die Argonauten 360; Kephalos und Prokris 392; Kirke 399, 401 f.; Narkissos 463; Odysseus 490; Orpheus 530; Pan 541; Pandora 547; Perseus 568; Phaëthon 574; Prometheus 612; Psyche 624
Calmettes, André: Odysseus 498
Calpurnius Siculus: Pomona 596
Calvino, Italo: Hermes 350
Calzabigi, Ranieri de': Orpheus 532, 536
Cambert, Robert: Pomona 597
Cambiaso, Luca: Adonis 23; Niobe 472; Telemachos 666
Camerarius, Joachim: Sirenen 659
Camerini, Mario: Kirke 402; Odysseus 498
Camões, Luís Vaz de: Amphitryon und Alkmene 71; Dionysos 239; Odysseus 490; Phaidra 582
Campano, Giovanni Antonio: Nymphen 478
Campeggio, Ridolfo: Kephalos und Prokris 392 f.
Campion, Thomas: Aphrodite 110
Campistron, Jean-Galbert de: Aias 36
Campra, André: Achilleus 9; Ares 138; Orestes 516
Camus, Albert: Prometheus 619; Sisypchos 663 f.
Camus, Marcel: Hermes 351; Orpheus 537
Candid, Peter: Dido und Aineias 226
Canetti, Elias: Odysseus 496
Cannabich, Christian: Amazonen 65; Elektra 250
Canova, Antonio: Achilleus 8; Aias 37; Antigone 92; Aphrodite 111; Apollon 129; Ares 139; Athena 177; Daidalos und Ikaros 195; Endymion 256; Gorgo 299; Musen 455; Nymphen 482; Orpheus 532; Paris 555 f.; Penthesisleia 559; Psyche 629
Cantarini, Simone: Daphne 208
Capeci, Carlo Sigismondo: Narkissos 463
Caraglio, Gian Giacomo (Jacopo): Hera 322; Persephone 565
Caravaggio, eigentl. Michelangelo Merisi: Dionysos 240; Eros 271; Gorgo 299, 301; Narkissos 461
Carew, Thomas: Daphne 207
Carpentier, Alejo: Iason und die Argonauten 364
Carracci, Agostino: Daidalos und Ikaros 194; Eos 260; Iason und die Argonauten 361
Carracci, Annibale: Adonis 21; Ariadne 146; Chariten 186; Dido und Aineias 225; Endymion 255; Galateia und Polyphemos 289; Gorgo 299; Herakles 336; Iason und die Argonauten 361; Kirke 400; Odysseus 492; Orpheus 532; Perseus 568
Carracci, Ludovico: Iason und die Argonauten 361
Carré, Michel: Pygmalion 636
Carstens, Asmus Jakob: Achilleus 8; Iason und die Argonauten 362; Oidipus 506

- Cartari, Vincenzo:** Aktaion 45; Atalanta 167; Athena 176; Herakles 335; Poseidon 601; Sirenen 657
- Carter, Angela:** Psyche 628
- Carvajal, Gaspar de:** Amazonen 64
- Casali, Giovanni Battista:** Antigone 87
- Caserini, Mario:** Antigone 95
- Castellein, Matthijs de:** Pyramos und Thisbe 643
- Castello, Bernardo:** Narkissos 462
- Castellucci, Romeo:** Orestes 519
- Castelvetto, Lodovico:** Phaëthon 574
- Castiglione, Baldassare:** Achilleus 6; Ares 136; Chariten 186; Eros 269
- Castiglione, Giovanni Benedetto, gen. Il Grechetto:** Kirke 400
- Castillejos, Cristóbal de:** Pyramos und Thisbe 643
- Catalani, Alfredo:** Hero und Leander 356
- Cather, Willa:** Demeter 215
- Catull (Gaius Valerius Catullus):** Achilleus 2; Aphrodite 113; Ariadne 141, 145, 147; Artemis 152; Nymphen 476
- Cavalieri, Emilio de:** Athena 178; Hera 324; Musen 453
- Cavalli (Pier/Pietro) Francesco, eigentl. Caletti:** Amazonen 65; Apollon 127; Artemis 160; Dido und Aineias 224; Endymion 255; Iason und die Argonauten 362; Psyche 626
- Cavani, Liliána:** Antigone 95
- Caylus, Anne Claude Pilippe de Thubières, Comte de:** Achilleus 8
- Cecchini, Angelo:** Apollon 127
- Celan, Paul:** Iason und die Argonauten 363; Kronos 407
- Cellini, Benvenuto:** Apollon 125; Artemis 157; Athena 177; Ganymedes 294; Gorgo 299; Perseus 568
- Celtis, Konrad:** Apollon 125; Artemis 155; Dionysos 238; Eros 269; Herakles 338
- Cerami, Filagato da:** Artemis 154
- Cervantes Saavedra, Miguel de:** Ares 136; Kirke 401; Pyramos und Thisbe 643
- Cesari, Giuseppe:** Aktaion 49; Perseus 568
- Cesti, Antonio:** Paris 555
- Cézanne, Paul:** Aktaion 51; Aphrodite 111, 113; Dido und Aineias 228; Eros 273; Leda 411; Medeia 423
- Chadwick, George Whitefield:** Adonis 25
- Chailley, Jacques:** Pan 543
- Chalmers, Patrick R.:** Pomona 598
- Chalon, Louis:** Kirke 401
- Chamberlain, Houston Steward:** Antigone 94
- Chaminade, Cécile Louise Stéphanie:** Amazonen 66
- Champagne, Jean-Baptiste de:** Achilleus 7
- Chanel, Coco:** Antigone 94
- Chapman, George:** Artemis 156; Hero und Leander 353; Kirke 398; Odysseus 490
- Chariton von Aphrodisias:** Hero und Leander 352
- Charpentier, Gustave:** Musen 456
- Charpentier, Marc-Antoine:** Adonis 24; Aktaion 50; Aphrodite 110; Kirke 400
- Chartier, Émile:** Ares 139
- Chassaigne, M. Francis:** Aktaion 52
- Chassériau, Théodore:** Aktaion 51
- Chateaubriand, François-René de:** Artemis 161; Orpheus 533; Telemachos 666
- Chateaubrun, Jean-Baptiste-Vivien de:** Aias 36
- Chaucer, Geoffrey:** Alkestis und Admetos 55; Aphrodite 106; Ares 134 f.; Ariadne 145; Dido und Aineias 223; Eros 267; Herakles 334; Medeia 420; Moiren 437; Phaëthon 573; Phaidra 581; Philomela und Prokne 591 f.; Pyramos und Thisbe 642; Theseus 670
- Chemin-Petit, Hans H.:** Ariadne 149
- Chénier, André:** Artemis 159; Europa 281; Orpheus 530
- Cheraskow, Michail M.:** Kadmos 380
- Cherubini, Luigi:** Medeia 422; Pygmalion 639
- Chiabrera, Gabriello:** Galatea und Polyphemos 288; Kentauren 390; Kephalos und Prokris 391 f.
- Chigi, Agostino:** Ganymedes 294
- Chirico, Giorgio de:** Achilleus 12; Aias 37; Amazonen 66; Andromache 80; Ariadne 149; Artemis 163; Athena 179; Elektra 251; Endymion 257; Hektor 306; Hermes 350; Kastor und Polydeukes 387; Musen 456; Odysseus 498; Oidipus 505; Perseus 569; Phaidra 587; Poseidon 603; Prometheus 617
- Chrétien de Troyes:** Eros 267; Philomela und Prokne 591
- Christine de Pizan:** Achilleus 5 f.; Aktaion 44; Amazonen 63; Aphrodite 105; Apollon 123; Artemis 157; Atalanta 166; Athena 176; Daphne 205; Demeter 213; Europa 279; Galatea und Polyphemos 287; Gorgo 298; Hera 323; Herakles 333; Kadmos 380; Kirke 398; Medeia 421; Midas 430; Minotauros 433; Musen 447; Oidipus 501; Orpheus 528; Paris 553; Penthesilea 559; Pygmalion 633; Pyramos und Thisbe 642
- Chrysispos:** Chariten 185
- Cibber, Colley:** Adonis 24
- Cicero, Marcus Tullius:** Achilleus 3; Aphrodite 98, 105; Artemis 152, 155; Athena 173, 176; Dionysos 237; Elektra 248; Endymion 253; Herakles 330; Hermes 347; Kastor und Polydeukes 385; Niobe 470; Odysseus 486; Orestes 513 ff.; Orpheus 525; Prometheus 610; Sirenen 656
- Cicero, Quintus Tullius:** Elektra 248
- Ciges Aparicio, Manuel:** Kirke 401
- Cignani, Carlo:** Achilleus 7; Daphne 208
- Cilea, Francesco:** Phaidra 588
- Cimabue, eigentl. Cenni di Pepo:** Eros 270
- Çirak, Zehra:** Europa 283
- Cixous, Hélène:** Gorgo 300; Oidipus 504
- Claudiel, Camille:** Gorgo 301
- Claudiel, Paul:** Agamemnon und Klytaimnestra 31; Elektra 249; Helena 315; Kassandra 384

- Claudianus, Claudius:** Aphrodite 101; Athena 175; Demeter 213; Eros 266; Moiren 436; Persephone 563 f.
- Claus, Hugo:** Atreus und Thyestes 183
- Clemens von Alexandria:** Aphrodite 102; Apollon 121; Dionysos 235; Endymion 254; Eros 266; Ganymedes 293; Kirke 397; Odysseus 488; Orpheus 525; Persephone 563; Poseidon 601; Pygmalion 631 f.
- Clérambault, Luis-Nicolas:** Dionysos 240; Pyramos und Thisbe 644
- Clésinger, Jean-Baptiste:** Dionysos 245
- Clodion:** Nymphen 480
- Cocteau, Jean:** Antigone 90, 92, 94; Dionysos 244; Minotauros 434; Oidipus 503; Orpheus 534 ff.; Phaidra 587; Psyche 630; Theseus 672
- Coetzee, Jean M.:** Philomela und Prokne 594
- Cohen, Larry:** Apollon 130
- Colasse, Pascal:** Achilleus 9
- Colbert, Jean-Baptiste:** Eos 260
- Coleridge, Samuel Taylor:** Philomela und Prokne 593; Prometheus 614
- Collasse, Pascal:** Aias 36; Iason und die Argonauten 362
- Collenuccio, Pandolfo:** Amphitryon und Alkmene 71
- Collier, John:** Agamemnon und Klytaimnestra 29
- Collin, Heinrich Joseph von:** Achilleus 10
- Colocci, Angelo:** Nymphen 480
- Colonna, Francesco:** Adonis 18; Aphrodite 110; Daphne 206; Dionysos 238; Europa 279; Kastor und Polydeukes 386; Leda 409; Nymphen 478; Psyche 624; Silen, Satyr 650; Sirenen 658
- Colpi, Henri:** Odysseus 498
- Coltellini, Marco:** Antigone 87; Iphigeneia 374; Kirke 400; Orestes 517; Pyramos und Thisbe 645
- Columbus s. Kolumbus**
- Comenius, Johann Amos:** Herakles 335
- Conca, Sebastiano:** Atalanta 169
- Condillac, Étienne Bonnot de:** Pygmalion 634
- Congé Dubreuil, Alphonse:** Orestes 517
- Conradi, Johann Georg:** Dionysos 240; Pygmalion 636
- Constable, Henry:** Artemis 156
- Conti, Natale:** Aktaion 45; Atalanta 167; Ganymedes 294; Gorgo 298; Herakles 335; Kirke 398; Oidipus 506; Prometheus 616; Sirenen 656 f.
- Converse, Frederick Shepherd:** Endymion 257
- Coppola, Giovanni Carlo:** Hera 324; Persephone 565
- Corinth, Lovis:** Amphitryon und Alkmene 75; Ariadne 149; Europa 283; Hephaistos 320; Leda 411; Odysseus 498; Theseus 673
- Corneille, Pierre:** Ares 135; Elektra 249; Iason und die Argonauten 361; Medeia 421, 425; Oidipus 501; Perseus 568; Psyche 627
- Corneille, Thomas:** Achilleus 6; Ariadne 145; Kirke 400
- Cornelisz (Cornelis) van Haarlem:** Adonis 22; Kadmos 380; Phaëthon 574
- Cornelius, Peter:** Achilleus 12; Dionysos 245; Kassandra 384; Poseidon 603
- Cornell, Joseph:** Kirke 402
- Cornelsen, Horst:** Sirenen 659
- Corot, Camille (Jean-Baptiste):** Aktaion 51; Artemis 162; Musen 455; Nymphen 482
- Correggio, eigentl. Antonio Allegri:** Ganymedes 294; Leda 410
- Correia, Natália:** Kirke 401
- Corrozet, Gilles:** Daidalos und Ikaros 193
- Corsi, Jacopo:** Daphne 209
- Cortázar, Julio:** Kirke 401; Minotauros 435; Musen 455; Theseus 672
- Cortés, Hernan:** Amazonen 64; Dionysos 237
- Cortona s. Pietro da Cortona**
- Cosimo s. Piero die Cosimo**
- Cossa, Francesco:** Aphrodite 105
- Costalis, Petrus:** Artemis 160
- Costanzi, Giovanni Battista:** Dido und Aineias 227
- Cotton, Jeffrey:** Pyramos und Thisbe 645
- Couperus, Louis:** Dionysos 244
- Courbet, Gustave:** Artemis 162
- Cousin, Jean:** Pandora 549
- Covarrubias de Orozco, Sebastián de:** Iason und die Argonauten 361; Pygmalion 633
- Cowley, Abraham:** Daphne 207; Musen 454; Pyramos und Thisbe 643
- Cox, Robert:** Aktaion 47
- Coxie, Michel d.Ä.:** Psyche 625
- Coypel, Antoine:** Achilleus 7; Andromache 79; Dido und Aineias 227; Hektor 305
- Coypel, Charles-Antoine:** Medeia 422
- Cranach, Lucas:** Aktaion 49; Aphrodite 107; Artemis 158; Eros 271; Herakles 337; Nymphen 480, 482; Paris 553
- Crane, Walter:** Endymion 257
- Cranko, John:** Antigone 94
- Crébillon, Prosper Jolyot de (d.Ä.):** Atreus und Thyestes 182; Elektra 249; Orestes 515; Orpheus 536
- Crespi, Giuseppe Maria:** Achilleus 7
- Creti, Donato:** Achilleus 7
- Creuzer, Georg Friedrich:** Apollon 130; Athena 178; Demeter 214
- Crispin de Passe:** Sisyphos 663
- Critz, Thomas de:** Perseus 568
- Crivelli, Carlo:** Hera 324
- Croesius, Gerardus:** Odysseus 490
- Crompton, Hugh:** Adonis 20
- Crowne, John:** Atreus und Thyestes 182
- Cueva, Juan de la:** Adonis 19
- Cukor, George:** Pygmalion 639
- Cunego, Domenico:** Andromache 79; Hektor 305

D

- Da Ponte, Lorenzo:** Endymion 256
- Dabydeen, David:** Odysseus 490
- Dacier, André:** Elektra 249; Orestes 515
- Dacier, Anne:** Achilleus 8; Odysseus 491

- Dadd, Richard:** Atalanta 169
Dali, Salvador: Aphrodite 113; Ariadne 149; Athena 179; Dionysos 245; Leda 412; Narkissos 466; Oidipus 505; Poseidon 603; Theseus 673
Dallapiccola, Luigi: Kirke 402; Marsyas 417; Odysseus 498
Dammbeck, Lutz: Herakles 342
Danchet, Antoine: Orestes 516
Dancourt, Florent Carton: Aphrodite 110
Daniele da Volterra, eigentl. Daniele Ricciarelli: Achilleus 7; Dionysos 240
Daniello, Bernardino: Phaëthon 574
Dannecker, Johann Heinrich: Ariadne 148
D'Annunzio, Gabriele: Artemis 161; Daphne 210; Dionysos 243; Kentauren 390; Kirke 401; Marsyas 417; Narkissos 464
Dante Alighieri: Achilleus 6; Aphrodite 108; Apollon 124; Ares 135; Ariadne 144 f.; Artemis 154; Athena 175 f.; Atreus und Thyestes 181; Daidalos und Ikaros 193; Daphne 205; Dido und Aineias 222; Eros 267; Europa 279; Ganymedes 293; Gorgo 298; Helena 312; Herakles 333; Iason und die Argonauten 359; Iphigeneia 369; Kentauren 389; Kirke 397, 402; Marsyas 414; Midas 430; Minotauros 434; Musen 447; Niobe 471; Odysseus 486, 488, 490, 496, 498; Orestes 514; Orpheus 527; Penthesileia 558; Persephone 564; Phaëthon 573; Pyramos und Thisbe 642; Sirenen 658; Sisyphos 663
Danzi, Franz: Iphigeneia 373
Dares Phrygius: Achilleus 4 f.; Agamemnon und Klytaimnestra 28; Aias 35, 38; Dido und Aineias 222; Hektor 304; Helena 311; Iason und die Argonauten 359; Odysseus 488; Paris 553; Penthesileia 557 f.
Dario, Rubén: Helena 315; Leda 411
Darwin, Charles: Dionysos 243
Darwin, Erasmus: Adonis 25
Dassin, Jules: Phaidra 586 f.
Däubler, Theodor: Pan 542; Perseus 569
Daumier, Honoré: Achilleus 12; Aphrodite 112; Ariadne 149; Athena 179; Hephaistos 320; Herakles 339; Odysseus 497; Prometheus 619; Pygmalion 638
Davenant, William: Eros 272
David, Jacques-Louis: Achilleus 8; Andromache 79; Ares 139; Athena 177; Hektor 305; Helena 313; Paris 555 f.; Psyche 629; Telemachos 667
Davis, Andrew: Aias 37
Davis, Desmond: Gorgo 301; Perseus 570
Day, John: Aktaion 50
Debrosses, Robert: Aphrodite 110
Debussy, Achille-Claude: Adonis 26; Artemis 163; Dionysos 245; Pan 543; Psyche 630; Silen, Satyr 652; Sirenen 660
Degas, Edgar: Aphrodite 111
Dehmel, Richard: Aphrodite 111
Delacroix, Eugène: Achilleus 12; Aktaion 51; Apollon 129; Athena 178; Iason und die Argonauten 364; Leda 411; Medeia 423; Musen 455; Perseus 569
Deleuze, Gilles: Dionysos 245; Oidipus 510
Delibes, Léo: Artemis 163; Endymion 257
Delicado, Francisco: Ares 136
Delisle de Sales, Jean Baptiste: Orpheus 530
Della Casa, Giovanni: Daphne 206
Della Valle, Federico: Kentauren 389
Deller, Florian Johann: Poseidon 602
Delorme, Philibert: Artemis 156
Delvaux, Paul: Iphigeneia 369, 377; Pygmalion 639; Sirenen 660
Delville, Jean: Orpheus 535; Prometheus 620
Demosthenes: Athena 173
Denis, Maurice: Apollon 129
Deppe, Renald: Ariadne 149
Derrida, Jacques: Gorgo 300
Derschau, Christoph Friedrich: Orestes 515
Désauriers, Marc-Antoine: Oidipus 504
Deshayes, Jean François: Aphrodite 110
Desmarest (Desmarest), Henry: Adonis 24; Aphrodite 110; Orestes 516
Desmarests de Saint-Sorlin, Jean: Europa 281
Desportes, Philippe: Aktaion 46; Europa 280
Diaghilev, Sergei Pawlowitsch: Dionysos 246; Silen, Satyr 652
Diane de France, Duchesse de Montmorency et Angoulême: Artemis 156
Diane de Poitiers: Artemis 156 f.
Díaz Callecerrada, Marcelo: Endymion 255
Dibdin, Charles: Amphitryon und Alkmene 73
Dictys Cretensis: Achilleus 4 f.; Agamemnon und Klytaimnestra 28; Aias 35, 38; Dido und Aineias 222; Hektor 303 f.; Helena 311; Iason und die Argonauten 359; Kirke 397; Odysseus 488; Orestes 514; Penthesileia 557 f.; Telemachos 665
Diderot, Denis: Ares 138; Oidipus 509; Pygmalion 636
Diepenbeek, Abraham van: Pandora 549; Prometheus 616
Diepenbrock, Alphons: Marsyas 417
Dietl, Helmut: Hermes 351
Dinos-Maler: Atalanta 165
Diodorus Siculus: Athena 173; Dionysos 230, 233, 237; Herakles 330; Kentauren 388; Marsyas 413; Minotauros 433; Penthesileia 557; Phaidra 578
Diogenes Laërtios: Kirke 396
Diogenes von Sinope: Kirke 396; Prometheus 607
Dion Chrysostomos: Odysseus 487; Prometheus 607
Dionysios I. von Syrakus: Galateia und Polyphemos 286
Disraeli, Benjamin: Endymion 256
Ditters von Dittersdorf, Karl: Aias 36; Aktaion 50
Divus Justinopolitanus, Andreas: Odysseus 496
Dix, Otto: Aphrodite 113; Musen 455; Prometheus 620
Djagilew, Sergei: Perseus 570
Döblin, Alfred: Antigone 91

- Dobson, Austin:** Galateia und Polyphemos 290; Kephalos und Prokris 394
Doidalses (Doidalsas): Aphrodite 101; Nymphen 476
Dolce, Lodovico: Adonis 18; Amphitryon und Alkmene 71; Antigone 86; Atalanta 166; Daphne 206; Dido und Aineias 224; Phaëthon 574
Dolinoff, Alexis: Aktaion 52
Domin, Hilde: Sisyphos 664
Domínguez Camargo, Hernando: Adonis 19
Domitianus: Athena 175
Donatello, eigentl. Donato di Niccolò di Bello Bardi: Eros 270; Kentauren 389
Donizetti, Gaetano: Achilleus 13; Pygmalion 639
Donneau de Visé, Jean: Adonis 24; Dionysos 240
Donner, Georg Raphael: Hephaistos 320
Donner, Johann Jacob Christian: Antigone 93
Doolittle, Hilda: Achilleus 11; Athena 178; Leda 411
Doren, Mark van: Achilleus 11
Dossi, Dosso: Daphne 207; Kirke 399, 401 f.
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch: Oidipus 509
Dove, Rita: Demeter 215
Doyen, Gabriel-François: Andromache 78
Dracontius, Blossius Aemilius: Agamemnon und Klytaimnestra 28; Eros 266; Orestes 514
Draghi, Antonio: Atalanta 170; Iason und die Argonauten 362; Pygmalion 636
Drayton, Micheal: Endymion 254
Drummond of Hawthornden, William: Daphne 207
Dryden, John: Amphitryon und Alkmene 72; Ares 138; Oidipus 502
Du Bartas, Guillaume de Salluste: Musen 449
Du Bellay, Joachim: Aktaion 46; Artemis 156; Demeter 213; Eros 269; Europa 280; Odysseus 490; Pandora 549
Du Boccage, Marie-Anne: Amazonen 65
Dubois, Théodore: Adonis 25
Duccio, Agostino III: Musen 450
Duché de Vancy, Joseph-François: Orestes 516
Ducis, Jean-François: Alkestis und Admetos 57
Dudley, Robert, Earl of Leicester: Endymion 254
Dufy, Raoul: Demeter 215
Dukas, Paul: Ariadne 149
Dumas (d.Ä.), Alexandre: Elektra 249
Duncan, Robert: Achilleus 11; Psyche 628
Dunn, Douglas Eaglesham: Europa 283
Duport, Louis: Adonis 25
Durand, André: Adonis 25
Dürer, Albrecht: Aphrodite 107; Apollon 126; Daphne 207; Herakles 335; Kronos 406; Moiren 439; Nymphen 479; Orpheus 531; Poseidon 603; Silen, Satyr 649 f.; Sirenen 658
Duris: Aias 35; Atalanta 165; Iason und die Argonauten 359
Duris von Samos: Galateia und Polyphemos 286
Dürrenmatt, Friedrich: Herakles 341; Midas 432; Minotauros 435; Oidipus 504
Dusapin, Pascal: Medeia 427
Dusch, Johann Jakob: Orestes 515
Dyck, Anthonis van: Achilleus 7; Psyche 626; Silen, Satyr 650
Dylan, Bob: Achilleus 13
E
Eaton, John: Aias 38
Ebreo s. Leone
Eccles, John: Europa 282; Kadmos 380
Eckstein-Diener, Berta (Sir Galahad): Amazonen 66
Eco, Umberto: Theseus 673
Écouchard-Lebrun, Ponce Denis, gen. Lebrun-Pindare: Europa 281
Eder, Helmut: Oidipus 504
Egk, Werner: Kirke 402
Egville, James Hervé d': Atalanta 170
Ehlert, August: Cassandra 383; Orestes 517
Eichendorff, Joseph von: Aphrodite 111; Nymphen 481
Einem, Gottfried von: Gorgo 301
Eisens, Charles: Pygmalion 635
El Hor: Hero und Leander 356
El-Dabh, Halim: Agamemnon und Klytaimnestra 32
Elgar, Edward: Pan 543
Eliade, Mircea: Apollon 115
Eliasson, Olafur: Phaidra 588
Eliot, Thomas Stearns: Aktaion 50; Alkestis und Admetos 59; Oidipus 503; Philomela und Prokne 594
Elisabeth I. von England: Endymion 254
Ellis, Havelock: Narkissos 465
Éluard, Paul: Elektra 252; Leda 411
Elyot, Thomas: Odysseus 489
Emcke, Carolin: Kirke 402
Emmanuel, Maurice: Amphitryon und Alkmene 75
Empedokles: Aphrodite 98
Empson, William: Oidipus 503
Enescu, George: Oidipus 504
Engels, Friedrich: Orestes 517
Enikel, Jans: Hermes 347
Ennius, Quintus: Achilleus 2; Ares 133; Atreus und Thyestes 180; Iphigeneia 369; Musen 444
Ennodius, Magnus Felix: Eros 266
Enrique de Villena: Herakles 334
Enzensberger, Hans Magnus: Sisyphos 664
Epiktetos: Herakles 330; Odysseus 486
Epikuros: Herakles 330
Epimenides: Ariadne 141
Equicola, Mario: Eros 269
Erasmus von Rotterdam: Antigone 86; Dionysos 237; Herakles 339; Iphigeneia 370; Marsyas 414; Niobe 472; Pandora 546, 548
Eratosthenes: Ganymedes 292; Poseidon 600
Ergo, Engelbert: Dido und Aineias 225
Ergotimos: Silen, Satyr 647
Erhardt, Heinz: Europa 284
Erhart, Walter: Narkissos 464
Ernst, Max: Amazonen 66; Elektra 252; Narkissos 466; Oidipus 505

Ernst, Paul: Ariadne 148
Errico, Scipione: Endymion 255
Erskine, John: Aktaion 50; Hephaistos 320
Eschmann, Ernst Wilhelm: Alkestis und Admetos 58
Espert, Nuria: Phaidra 586
Espinosa, Pedro: Daphne 207
Espriu, Salvador: Phaidra 586
Estius, Franco: Pygmalion 635
Ety, William: Hero und Leander 356; Perseus 568; Prometheus 619; Silen, Satyr 651
Eubulos: Dionysos 232
Eugam(m)on von Kyrene: Telemachos 665
Euhemeros aus Messene: Europa 278; Herakles 330
Eulenberg, Herbert: Cassandra 384
Eumelos von Korinth: Europa 276
Euphranon: Telemachos 665
Euripides: Achilleus 1f.; Agamemnon und Klytaimnestra 27; Alkestis und Admetos 53 ff., 57; Amphitryon und Alkmene 69, 71; Andromache 77 ff.; Antigone 81, 83; Aphrodite 98, 113; Apollon 118; Ares 133; Ariadne 141; Artemis 152; Athena 173; Atreus und Thyestes 180; Danaë 199; Dido und Aineias 225; Dionysos 230, 233 f., 246; Elektra 247; Eros 263; Gorgo 297; Hektor 303; Helena 309 f.; Herakles 327, 329, 331, 335; Iason und die Argonauten 358; Iphigeneia 367, 369, 371, 373, 375; Cassandra 382, 384; Leda 408; Medeia 419 ff., 425; Minotauros 433; Niobe 469; Odysseus 486 f.; Oidipus 509; Orestes 512 f., 516, 519 f.; Paris 551 f.; Penthesileia 561; Persephone 564; Perseus 567; Phaëthon 571, 576; Phaidra 578 ff.; Silen, Satyr 648; Sisyphos 662; Theseus 669
Eusebios von Kaisareia: Aphrodite 102; Europa 279; Pan 540
Eustathios von Thessalonike: Sisyphos 662 f.
Evelyn, John: Pomona 598
Everdingen, Cesar Boëtius van: Daphne 208
Eworth, Hans: Hera 324
Exekias: Aias 35; Penthesileia 558

F

Fabre d'Olivet, Antoine: Orpheus 533
Faia, Carl: Sisyphos 663
Falconet, Étienne-Maurice: Pygmalion 636
Fantin-Latour, Henri: Ariadne 148; Artemis 162; Endymion 257; Sirenen 660
Fantuzzi, Antonio: Hektor 305
Farnese (Familie): Eos 260
Farnese, Odoardo: Hermes 349
Fassbinder, Rainer Werner: Iphigeneia 376; Midas 432
Fatouville, Anne Maudit, seigneur de: Iason und die Argonauten 361
Faustini, Giovanni: Artemis 160
Fausto Longiano: Phaëthon 574
Favart, Charles Simon: Aphrodite 110; Artemis 160; Pyramos und Thisbe 644
Felice, Arnaldo de: Gorgo 301

Fénelon, François de Salignac de la Mothe: Ares 136; Odysseus 491; Telemachos 666 ff.; Theseus 671
Fénelon, Philippe: Achilleus 13
Feo, Francesco: Andromache 78
Ferenczy, Sándor: Gorgo 300
Fetti, Domenico: Hero und Leander 354
Feuchtenberger, Anke: Hero und Leander 356
Feuchtwanger, Lion: Odysseus 495
Feuerbach, Anselm: Amazonen 66; Artemis 162; Endymion 257; Iphigeneia 376; Medeia 424; Niobe 472; Paris 555; Prometheus 619
Fichte, Hubert: Achilleus 12; Oidipus 503
Fichte, Johann Gottlieb: Pygmalion 634
Ficino, Marsilio: Aphrodite 106, 108; Ares 135, 137; Athena 176; Chariten 186; Daphne 206; Dionysos 238; Eros 269; Ganymedes 293; Hermes 347; Kronos 406 f.; Musen 448; Narkissos 460; Nymphen 479; Orpheus 527, 529; Pan 540; Paris 553; Prometheus 611
Fielding, Henry: Hera 325; Musen 450
Filarete, eigentl. Antonio di Pietro Avertino: Ganymedes 293; Hektor 305; Iason und die Argonauten 361; Kirke 398; Leda 409; Pan 541
Filelfo, Francesco: Dionysos 237
Finger, Gottfried: Cassandra 383
Finiguerra, Maso: Orpheus 531
Firmicus Maternus, Iulius: Adonis 18; Aphrodite 102; Persephone 564
Fisher, John Abraham: Aktaion 49; Sirenen 660
Flaminio, Marcantonio: Dionysos 238; Eos 258 f.
Flaubert, Gustave: Adonis 24; Artemis 161; Dionysos 243
Flaxman, John: Achilleus 8; Andromache 79; Cassandra 383; Odysseus 491
Flecknoe, Richard: Dionysos 240
Flinck, Govaert: Adonis 23; Endymion 255
Flore, Jeanne: Artemis 156
Floris, Frans: Paris 554
Fludd, Robert: Musen 452
Foggini, Giovanni Battista: Aias 36
Fokin, Michail: Perseus 570
Folard, Melchior de: Oidipus 502
Font, Joseph de la: Musen 453
Fontaine, Calvy de la: Antigone 86
Fontana, Lavinia: Athena 177
Fontana, Lucio: Achilleus 12
Fontane, Theodor: Nymphen 481
Forcadel, Etienne: Daphne 206
Foresti da Bergamo, Giacomo Filippo: Dionysos 237
Foscolo, Ugo: Aias 37; Atreus und Thyestes 182; Odysseus 490; Theseus 672
Foucault, Michel: Ariadne 148; Oidipus 510
Fouqué La Motte Fouqué
Fragonard, Jean Honoré: Aphrodite 109; Psyche 626
France, Anatole: Adonis 24
Franchinus, Franciscus, eigentl. Francesco Franchini: Dionysos 237
Franck, César: Psyche 630

Franck, Philipp: Europa 283
Francken, Frans: Midas 431
Franco, Battista: Ganymedes 294
Franccœur, François: Pyramos und Thisbe 644
Franccœur, Louis-Joseph: Aias 39
Franz von Retz: Kirke 398
Fraser, Georges MacDonald: Aias 37
Frazer, James George: Agamemnon und Klytaimnestra 30 f.; Iason und die Argonauten 363; Phaidra 581, 588
Fredrich, Lilly: Chariten 189
Freschi, Domenico: Paris 554
Fresnay, Roger de la: Kastor und Polydeukes 387
Freud, Sigmund: Agamemnon und Klytaimnestra 30 f.; Aktaion 51; Antigone 91; Athena 178; Dionysos 232, 243; Elektra 251; Eros 273; Gorgo 300; Narkissos 465; Oidipus 504, 508, 510
Fried, Erich: Sisyphos 664
Frisch, Max: Theseus 672
Frischlin, Nicodemus: Dido und Aineias 223
Fritze, Franz: Antigone 86
Froissart, Jean: Daphne 205
Fuchs, Georg: Kirke 402
Fuentes, Carlos: Artemis 162
Fuessli, Johann Heinrich: Aias 36
Fugard, Athol: Antigone 91
Füger, Heinrich Friedrich: Dido und Aineias 227
Fühmann, Franz: Achilleus 11; Alkestis und Admetos 60; Hephaistos 320; Marsyas 417; Oidipus 503
Fulgentius: Achilleus 4 ff.; Adonis 15, 18; Aktaion 44; Aphrodite 103; Apollon 121; Ares 134 f.; Athena 175; Dido und Aineias 221; Dionysos 236; Gorgo 298; Hera 323; Herakles 332; Hero und Leander 353; Kirke 397; Musen 446; Orpheus 526, 529; Pandora 546; Paris 552; Persephone 564; Perseus 567; Prometheus 610; Psyche 623; Sirenen 657
Fulgosus, J. B.: Eros 270
Fuller, Loie: Artemis 163
Fürer von Haimendorf, Christoph: Pomona 599
Fussenegger, Gertrud: Europa 283
Füssli, Johann Heinrich: Achilleus 8; Antigone 92; Europa 283; Odysseus 497; Oidipus 506; Orestes 516, 519; Phaidra 587; Prometheus 617
Fux, Johann Joseph: Dionysos 241
Fuzelier, Louis: Aias 39

G

Gabrieli, Andrea: Oidipus 504
Gadamer, Hans-Georg: Oidipus 508
Gadda, Carlo Emilio: Eros 273
Gager, William: Dido und Aineias 223
Gagliano, Marco da: Daphne 209; Eros 272
Gahse, Zsuzsanna: Europa 283
Gainsborough, Thomas: Aktaion 49
Galbert de Campistron, Jean: Galateia und Polyphemos 288
Galeotto del Carretto: Psyche 624
Galilei, Galileo: Endymion 254 f.
Gallaues, Philipp: Nymphen 480
Galliard, Johann Ernst (John Ernest): Daphne 210; Europa 282; Persephone 565; Telemachos 667
Galloche, Louis: Alkestis und Admetos 58
Galuppi, Baldassare: Antigone 87; Ariadne 147
Galzerani, Giovanni: Antigone 93
Garnbarana, Giovanni Arcangelo: Marsyas 416
García Morales, Adelaida: Sirenen 659
Garcilaso de la Vega: Adonis 19; Apollon 125; Daphne 207
Gardel, Pierre: Paris 555; Perseus 569
Garnier, Robert: Andromache 78; Antigone 86; Atreus und Thyestes 182; Helena 312; Cassandra 383; Phaidra 582 f.
Garofalo, eigentl. Benvenuto Tisi: Endymion 255
Gascoigne, George: Philomela und Prokne 592
Gasparini, Francesco: Aias 39; Amphitryon und Alkmene 73
Gasquet, Joachim: Dionysos 245
Gassman, Vittorio: Orestes 517
Gauguin, Paul: Silen, Satyr 651
Gautier de Coincy: Aphrodite 102
Gautier, Théophile: Artemis 161
Gay, John: Galateia und Polyphemos 289
Gays, Joseph: Aias 36
Gazzaniga, Giuseppe: Antigone 87
Geibel, Emanuel: Herakles 340
Geibel, Hermann: Europa 284
Gellert, Christian Fürchtegott: Philomela und Prokne 593
Gelli, Giovanni Battista: Kirke 398, 401
Gemito, Vincenzo: Gorgo 301
Genelli, Bonaventura: Dionysos 243, 245; Europa 283; Kentauren 389
Genet, Jean: Gorgo 300
Gensichen, Otto Franz: Aias 37
Gentileschi, Orazio: Eros 271
George, Stefan: Daidalos und Ikaros 196; Nymphen 482; Pygmalion 637
Georgi, Yvonne: Demeter 215
Gérardy, Paul: Marsyas 416
Géricault, Théodore: Leda 411; Paris 555; Silen, Satyr 651
Germanicus: Europa 276
Gérôme, Jean-Léon: Pygmalion 638
Gervais, Charles-Hubert: Gorgo 299; Perseus 569
Gebler, Friedrich: Cassandra 383
Gessner, Salomon: Pan 541
Ghedini, Giorgio Federico: Kadmos 381
Ghirlandaio, Domenico: Nymphen 483
Ghisi, Giorgio: Adonis 22
Ghisi, Teodoro: Adonis 22
Giacobbi, Girolami: Kephalos und Prokris 392; Persephone 565; Perseus 568
Giacomo da Lentini: Eros 267
Giacomotti, Félix Henri: Poseidon 603

Giambologna, eigentl. Giovanni da Bologna: Athena 177; Herakles 336; Hermes 348; Poseidon 602; Psyche 625

Giampietrino, eigentl. Giovanni Pietro Rizzoli: Leda 410

Gibbons, Christopher: Eros 272

Gide, André: Ariadne 148; Minotauros 434; Narkissos 465; Odysseus 493; Oidipus 503; Persephone 566; Prometheus 618; Sisyphos 663; Theseus 672

Gilbert, Amy: Oidipus 504

Gilbert, Gabriel: Endymion 255; Hero und Leander 355; Phaidra 583

Gilbert, Alfred: Atalanta 171

Gilbert, William Schwenck: Pygmalion 637

Gill, William: Adonis 25

Gioia, Gaetano: Perseus 569

Giono, Jean: Odysseus 495

Giordano, Luca: Demeter 214; Endymion 255; Gorgo 299; Helena 312; Moiren 440; Orpheus 532

Giorgio, Francesco di: Orpheus 531

Giorgione, eigentl. Giorgio da Castelfranco: Aphrodite 109; Ariadne 146; Daphne 207; Demeter 213; Kirke 400; Paris 554

Giovanni da San Giovanni: Moiren 439; Musen 452

Giovanni del Virgilio: Ariadne 144; Daphne 204; Pygmalion 632

Giovanni di Paolo: Ariadne 145

Giraldi, Giambattista, gen. Cinzio: Atreus und Thyestes 182; Dido und Aineias 224; Herakles 335; Musen 441; Pomona 597; Sirenen 657

Giraldi, Giglio Gregorio: Aktaion 45; Atalanta 167; Endymion 254; Herakles 335; Musen 450; Pandora 548; Poseidon 601

Girard, René: Dionysos 243; Oidipus 511; Orestes 517

Girardon, François: Dionysos 240; Nymphen 480

Giraudoux, Jean: Amphitryon und Alkmene 74; Andromache 79; Elektra 251; Hektor 306; Helena 315; Cassandra 384; Nymphen 481; Odysseus 494 f.; Orestes 518; Phaidra 586

Girodet-Trioson, Anne Louis: Andromache 79; Endymion 256; Europa 283

Giulio Romano, eigentl. Giulio di Pietro Gianuzzi: Achilleus 7; Adonis 21; Aias 38; Amazonen 65; Ariadne 146; Galateia und Polyphemos 289; Herakles 336; Marsyas 415; Minotauros 434; Orpheus 531; Persephone 565; Phaëthon 574; Psyche 625; Pyramos und Thisbe 644

Giustiniani, Orsatto: Oidipus 504

Glarean, Heinrich: Musen 452

Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: Chariten 187; Philomela und Prokne 593; Psyche 625

Glöckler, Wolfgang: Atalanta 171

Gluck, Christoph Willibald: Alkestis und Admetos 56; Andromache 78; Aphrodite 110; Apollon 127; Elektra 250; Helena 314; Herakles 337; Iphigeneia 372; Kirke 400; Narkissos 463, 466; Nymphen 480; Orestes 517; Orpheus 532, 536; Paris 555; Phaidra 584; Telemachos 668; Theseus 671

Glück, Louise: Achilleus 11

Godward, John William: Atalanta 170

Goehr, Alexander: Ariadne 150

Goethe, Johann Wolfgang **von**: Achilleus 10; Agamemnon und Klytaimnestra 29; Alkestis und Admetos 57; Amazonen 65; Artemis 161; Athena 178; Daidalos und Ikaros 195; Demeter 214; Dionysos 239; Elektra 249; Ganymedes 295; Gorgo 299; Helena 311, 314; Hephaistos 319; Herakles 340; Iphigeneia 371, 374 f.; Kronos 405; Leda 410; Moiren 438, 440; Musen 453; Nymphen 481; Odysseus 491; Oidipus 502, 507; Orestes 515 f.; Orpheus 533; Pan 541; Pandora 547; Paris 555; Persephone 565; Phaëthon 576; Philomela und Prokne 593; Prometheus 613; Pygmalion 634; Sirenen 659

Gogarty, Oliver St. John: Europa 282

Gold, Jack: Gorgo 301

Golding, Arthur: Aktaion 47; Kirke 398

Goldmann, Lucien: Phaidra 583

Goldmark, Karl: Achilleus 13

Goll, Claire: Europa 282

Goltzius, Hendrick: Adonis 22; Aphrodite 107; Athena 177; Daidalos und Ikaros 193; Danaë 200; Eros 273; Kadmos 380; Persephone 565; Phaëthon 574; Pomona 597; Pygmalion 635; Pyramos und Thisbe 644

Góngora, Luis de: Adonis 19; Daidalos und Ikaros 194; Hero und Leander 354; Musen 449; Pyramos und Thisbe 643

Gonzaga, Ferdinando: Daphne 209

González de Salas, José: Daphne 207

Goossens, Eugene: Philomela und Prokne 595

Gordon, Caroline: Hera 325

Gorgias von Leontinoi: Aias 34; Helena 309 f.; Odysseus 486

Gorini Corio, Giuseppe: Phaidra 584

Gossaert, Jan: Danaë 200; Poseidon 602

Gosse, Edmund: Achilleus 10

Gotter, Friedrich Wilhelm: Medeia 422

Gottfried von Straßburg: Dido und Aineias 221; Hephaistos 319; Sirenen 658

Goujon, Jean: Nymphen 480

Gounod, Charles: Odysseus 498

Gouvy, Louis Théodore: Oidipus 504

Gower, John: Aktaion 45; Daphne 205; Eros 267; Galateia und Polyphemos 287; Kephalos und Prokris 391; Midas 430; Odysseus 489; Persephone 564; Perseus 568; Philomela und Prokne 591 f.; Poseidon 601; Pygmalion 632; Pyramos und Thisbe 642

Goya, Francisco: Aphrodite 112; Daidalos und Ikaros 194; Eros 273; Kronos 404

Gracián, Baltasar: Herakles 337

Graf, Arturo: Odysseus 490

Graf, Urs: Pyramos und Thisbe 644

Graham, Martha: Agamemnon und Klytaimnestra 32; Ariadne 149; Oidipus 504; Phaidra 587

Gramont, Louis de: Adonis 25

Gramsbergen, Matthijs: Pyramos und Thisbe 643

Gran, Daniel: Perseus 568

Granouillet Sablières, Jean: Endymion 255

Grass, Günter: Artemis 161; Kronos 407; Sisyphos 664

Graves, Robert: Penthesileia 561

Gray, Eileen: Sirenen 660

Greenaway, Peter: Philomela und Prokne 595

Greene, Robert: Philomela und Prokne 592

Greenfield, Amy: Antigone 95

Gregor von Nazianz: Ariadne 143; Hera 323; Orpheus 528; Pandora 545

Gregor XV. (Papst): Eos 260

Gregor, Joseph: Danaë 200; Daphne 210

Greiner, Otto: Sirenen 660

Grell, August Eduard: Midas 431

Grétry, André Ernest Modeste: Amphitryon und Alkmene 73; Elektra 250, 252; Midas 431

Greuze, Jean-Baptiste: Eros 272; Psyche 626

Grien s. Baldung

Griffin, Bartholomew: Adonis 20

Grillparzer, Franz: Hero und Leander 355 f.; Iason und die Argonauten 362; Iphigeneia 372; Medeia 423 f.; Persephone 565

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Nymphen 479; Pygmalion 634; Silen, Satyr 650

Grosz, George: Kirke 402; Paris 555

Gruber, Lilo: Odysseus 498

Grünbeck, Joseph: Herakles 339

Grünbein, Durs: Aias 37

Grützke, Johannes: Europa 284

Gryphius, Andreas: Pyramos und Thisbe 643

Guarini, Giovanni Battista: Aktaion 47; Eros 269

Guarino Veronese (Guarino Guarini): Musen 450

Guattari, Félix: Oidipus 510

Guazzoni, Diomissio: Perseus 568

Guercino, eigentl. Giovanni Francesco Barbieri: Endymion 255; Eos 260

Guérin, Maurice de: Kentauren 389

Guérin, Pierre-Narcisse: Andromache 79; Kephalos und Prokris 394

Guido de Columnis (Guido delle Colonne): Achilleus 5; Andromache 78; Hektor 304; Hera 323; Cassandra 383; Kirke 397; Odysseus 488; Paris 553

Guillard, Nicolas François: Antigone 87; Elektra 250, 252; Iphigeneia 372, 374; Orestes 517

Guillaume (William) de Conches: Dionysos 235; Hera 323; Orpheus 526

Guillaume de Lorris: Aphrodite 103; Eros 267; Narkissos 459

Guinizelli, Guido: Artemis 154

Günderode, Karoline von: Ariadne 148

Gundolf, Friedrich: Pygmalion 637

Guthrie, Tyrone: Oidipus 506

Guyon, Claude-Marie: Amazonen 64

Gyurkó, László: Orestes 520

H

Habington, William: Daphne 207

Hacks, Peter: Achilleus 11; Amphitryon und Alkmene 74; Endymion 256

Hadjidakis, Manos: Marsyas 417

Haechtanus, Laurentius: Artemis 160

Haeffner, Johann C. F.: Elektra 250, 252

Hagelstange, Rudolf: Europa 283

Halem, Gerhard Anton von: Cassandra 383

Halévy, Ludovic: Orpheus 536

Hamilton, Gavin: Achilleus 8; Andromache 79; Hektor 305

Hamilton, Lady Emma: Cassandra 383

Hamsun, Knut: Pan 542

Händel, Georg Friedrich: Achilleus 9; Artemis 160; Daphne 210; Dionysos 240; Galateia und Polyphemos 289; Herakles 336, 342; Kadmos 380; Musen 453; Odysseus 492; Orestes 516; Phaidra 588; Theseus 671

Happel, Lioba: Kronos 406

Hardouin, Jean: Hero und Leander 355

Hardy, Alexandre: Ariadne 145; Kephalos und Prokris 392 f.

Harrington, John: Aias 36; Gorgo 298

Harriet, Fulchran-Jean: Kephalos und Prokris 394

Harrison, John Kent: Helena 317

Harryhausen, Ray: Iason und die Argonauten 365

Harsdörffer, Georg Philipp: Artemis 156

Hartmann von Aue: Dido und Aineias 221; Oidipus 501

Hartmann, Ferdinand: Andromache 79

Hasenclever, Walter: Antigone 91

Hasse, Johann Adolf: Achilleus 9; Endymion 256; Herakles 336; Pyramos und Thisbe 645

Hauptmann, Gerhart: Achilleus 11; Agamemnon und Klytaimnestra 30; Amazonen 66; Demeter 214; Dionysos 244; Elektra 251; Iphigeneia 372, 375; Cassandra 384; Odysseus 494

Hausner, Rudolf: Odysseus 498

Havinga, Nick: Orestes 520

Hawkins, Eric: Oidipus 504

Hawthorne, Nathaniel: Midas 432

Haydn, Johann Michael: Perseus 569

Haydn, Joseph: Orpheus 533

Hayez, Francesco: Odysseus 497

Haym, Nicolo Francesco: Theseus 671

Hazlitt, William: Pygmalion 637

Heath, Benjamin: Oidipus 506

Heather, Dave: Odysseus 498

Hebbel, Friedrich: Iphigeneia 372

Hederich, Benjamin: Achilleus 9; Antigone 87; Apollon 127; Dionysos 233; Herakles 335; Cassandra 383; Musen 441; Pan 542

Heemskerck, Maarten (Maarten) van: Hephaistos 320; Kronos 406; Paris 554

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Achilleus 10; Agamemnon und Klytaimnestra 30; Antigone 88 f., 91; Ares 138; Athena 176; Gorgo 300; Herakles 340;

- Iphigeneia 372, 374; Odysseus 493; Oidipus 502, 506 f.; Orestes 517; Theseus 672
- Heidegger, Martin:** Antigone 89; Apollon 128; Oidipus 508
- Heidenstam, Carl Gustav Verner von:** Endymion 256
- Heine, Heinrich:** Achilleus 10; Aphrodite 110; Apollon 128; Ariadne 147; Artemis 161; Europa 281; Hephaistos 320; Musen 454; Nymphen 481; Odysseus 493; Oidipus 502, 505; Pan 542; Persephone 565; Poseidon 602; Psyche 628; Pygmalion 636; Sirenen 659; Sisyphos 663
- Heinichen, Johann David:** Artemis 160
- Heinrich IV. von Frankreich:** Kephalos und Prokris 391
- Heinrich von Morungen:** Aphrodite 103
- Heinrich von Neustadt:** Sirenen 658
- Heinrich von Veldeke:** Aphrodite 103; Dido und Aineias 222; Eros 266; Herakles 333
- Heinsius, Daniel:** Eros 270
- Heisig, Bernhard:** Daidalos und Ikaros 197
- Heliodor (Heliodoros):** Artemis 152, 154; Niobe 471
- Hemingway, Ernest:** Kirke 401
- Hengelbrock, Thomas:** Dido und Aineias 224
- Hennequin, Philippe Auguste:** Orestes 519
- Henri II (Plantagenet):** Iason und die Argonauten 359
- Henrici, Christian Friedrich, gen. Picander:** Herakles 336; Midas 431
- Henrion, Poli:** Ganymedes 295
- Henryson, Robert:** Orpheus 527
- Hensel, Fanny (geb. Mendelssohn):** Hero und Leander 356
- Hensel, Wilhelm:** Hero und Leander 356
- Henslers, Albrecht Karl Friedrich:** Nymphen 483
- Henze, Hans Werner:** Adonis 26; Aphrodite 113; Ariadne 149; Dionysos 246; Kadmos 381; Nymphen 484; Orpheus 536; Phaidra 588
- Heppener, Robert:** Ariadne 150
- Heraclitus (Herakleitos) Paradoxographus:** Kirke 396
- Heraklit (Herakleitos) von Ephesos:** Apollon 117; Dionysos 231, 244; Kirke 396; Musen 442
- Herbort von Fritzlar:** Achilleus 5; Amazonen 63; Hektor 304; Helena 312; Hephaistos 319; Kirke 397; Musen 450; Penthesileia 558
- Herder, Johann Gottfried:** Achilleus 9; Ares 138; Ariadne 145, 147, 149; Athena 176; Eos 259; Kadmos 380; Philomela und Prokne 593; Prometheus 613; Pygmalion 634
- Hérédia, José-Maria de:** Artemis 161; Iason und die Argonauten 363; Marsyas 416
- Hermant, Abel:** Dionysos 246
- Hermonax:** Eros 264
- Hernández, Gabriel:** Artemis 156
- Herodot (Herodotos):** Amazonen 62; Athena 173; Dionysos 231, 237; Europa 277, 279; Helena 310; Iphigeneia 367; Kadmos 379; Pan 539; Zeus 675 f., 678
- Herold, Johannes Basilius:** Dionysos 237
- Herrad von Landsberg:** Musen 448; Odysseus 489; Sirenen 657
- Herrick, Thomas:** Apollon 125
- Hervé (eigentlich Florimond Ronger):** Agamemnon und Klytaimnestra 29
- Hervet, Gentien:** Antigone 86
- Hesiod (Hesiodos):** Adonis 15; Amphitryon und Alkmene 69, 74; Aphrodite 97 f.; Apollon 116; Ariadne 140 f.; Atalanta 164; Athena 173; Chariten 184; Danaë 199; Demeter 212; Dionysos 232; Eos 258, 260; Eros 262; Galateia und Polyphemos 286; Gorgo 297; Helena 308; Herakles 328; Iason und die Argonauten 357; Kephalos und Prokris 391; Medeia 418; Moiren 436; Musen 441, 443; Nymphen 475; Pandora 545; Persephone 563; Perseus 567; Phaëthon 571; Poseidon 600; Prometheus 605, 609; Silen, Satyr 648; Sirenen 655; Sisyphos 662; Zeus 674 ff.
- Hess, Daniel:** Hero und Leander 356
- Hess, Ludwig:** Ariadne 149
- Heuclin, Jeanne:** Narkissos 463
- Heym, Georg:** Ares 139; Dionysos 244; Odysseus 494; Pan 542
- Heyn, Thomas:** Marsyas 417
- Heyse, Paul:** Kentauren 389; Nymphen 481; Perseus 569
- Heywood, Jasper:** Atreus und Thyestes 181
- Heywood, Thomas:** Achilleus 6; Daphne 207; Herakles 337; Iason und die Argonauten 360; Penthesileia 559
- Hidalgo, Juan:** Adonis 20; Ares 138; Kephalos und Prokris 392
- Hieronymus:** Adonis 18; Ariadne 143; Europa 279; Kentauren 389; Niobe 471; Pan 540; Sirenen 656
- Hilarius von Arles:** Kirke 397
- Hildebrand, Adolf von:** Hermes 350
- Hildesheimer, Wolfgang:** Helena 315
- Hiller, Wilfried:** Aias 38; Niobe 473
- Himerios:** Pyramos und Thisbe 641
- Hindemith, Paul:** Psyche 630
- Hipparchos:** Orestes 513
- Hippolytos von Rom:** Ariadne 143; Odysseus 488
- Hirinius:** Pyramos und Thisbe 641
- Hirt, Aloys Ludwig:** Psyche 628
- Hirzweil, Christoph Bruno von:** Pyramos und Thisbe 643
- Hitchcock, Alfred:** Orpheus 537
- Hobbes, Thomas:** Prometheus 612
- Hochhuth, Rolf:** Antigone 92
- Hoffman, M. Gale:** Gorgo 301
- Hoffmann, E. T. A.:** Aphrodite 111; Ares 138; Kephalos und Prokris 392; Nymphen 483
- Hofmann, Ludwig von:** Antigone 92
- Hofmannsthal, Hugo von:** Achilleus 11; Alkestis und Admetos 57; Antigone 90, 92; Ariadne 148 f.; Danaë 200; Dionysos 245; Elektra 250; Helena 315 f.; Kentauren 390; Midas 432; Oidipus 503; Orestes 520; Pan 542; Phaidra 588; Psyche 630

- Hogarth, William:** Musen 452
- Hohberg, Wolf Helmhardt von:** Persephone 565
- Holbein, Franz von:** Kephalos und Prokris 392
- Holbein, Hans:** Herakles 339; Niobe 472
- Holberg, Ludvig:** Odysseus 491
- Hölderlin, Friedrich:** Achilleus 10; Aias 37; Antigone 88 ff., 94; Apollon 128; Athena 178; Dionysos 241, 243; Eros 272; Ganymedes 295; Herakles 340; Hero und Leander 355; Kadmos 380; Kastor und Polydeukes 386; Kronos 404; Moiren 439; Musen 454; Oidipus 502, 507; Orpheus 533; Pan 541; Phaëthon 575
- Hollaender, Friedrich:** Kirke 402
- Hollander, John:** Philomela und Prokne 595
- Holloway, John:** Hephaistos 320
- Holmès, Augusta:** Iason und die Argonauten 365
- Holst, Gustav:** Dionysos 246; Hermes 351
- Hölty, Ludwig Christoph Heinrich:** Hero und Leander 355
- Holtzwardt, Mathias:** Pandora 548; Pygmalion 633
- Holzbauer, Ignaz Jacob:** Dionysos 241
- Homer (Homeros):** Achilleus 2 f.; Agamemnon und Klytaimnestra 27; Andromache 77, 79; Antigone 81; Aphrodite 97 f.; Apollon 117; Ares 132; Ariadne 140, 143; Artemis 151 f., 155; Athena 173; Atreus und Thyestes 180; Chariten 184; Daidalos und Ikaros 191; Danaë 199; Demeter 212; Dionysos 230; Elektra 247; Galateia und Polyphemos 286; Ganymedes 292; Gorgo 297; Hektor 303, 305 f.; Helena 308; Hephaistos 318; Herakles 328; Hermes 344, 346; Iason und die Argonauten 357; Kentauren 388, 390; Kirke 396, 402; Moiren 436; Musen 442; Niobe 469; Nymphen 475, 479; Odysseus 485 ff., 498; Paris 551; Persephone 566; Perseus 567; Phaëthon 571; Phaidra 579; Poseidon 600; Sirenen 655; Sisyphos 662 f.; Telemachos 666; Zeus 675 ff.
- Hondius, Abraham:** Pyramos und Thisbe 644
- Hondorff, Andreas:** Pyramos und Thisbe 643
- Honegger, Arthur:** Antigone 94; Musen 456; Oidipus 504; Phaidra 588; Pygmalion 639
- Honorius Augustodunensis:** Odysseus 488
- Hood, Thomas:** Hero und Leander 355
- Hooft, Pieter Corneliszoon:** Achilleus 6
- Hope, Alec Derwent:** Kirke 402
- Hoppenot, Henri:** Europa 284
- Horaz (Horatius Flaccus, Quintus):** Achilleus 3; Aphrodite 99, 108; Artemis 152; Atreus und Thyestes 180; Chariten 184 f.; Daidalos und Ikaros 191; Danaë 199; Dionysos 234; Europa 277; Herakles 331; Kentauren 388; Kirke 396 f.; Nymphen 475; Odysseus 486; Orpheus 524 f.; Pan 539; Pomona 596
- Horkheimer, Max:** Odysseus 497; Oidipus 507; Sirenen 659
- Horozco y Covarrubias, Juan de:** Niobe 472; Sirenen 659
- Hosmer, Harriet:** Gorgo 300
- Houasse, René A.:** Iason und die Argonauten 362
- Houdar de La Motte, Antoine:** Oidipus 502; Pygmalion 636; Telemachos 666
- Houdart, Dominique:** Narkissos 463
- Hovhanness, Alan:** Adonis 25
- Hrabanus Maurus:** Eros 268
- Hrdlicka, Alfred:** Marsyas 417
- Hughes, Ted:** Philomela und Prokne 594
- Hugo, Jacobus (Ugone):** Odysseus 490
- Hugo, Victor:** Cassandra 384; Musen 454; Prometheus 618
- Hugues, Ted:** Aktaion 50
- Huillet, Danièle:** Antigone 95
- Humboldt, Wilhelm von:** Cassandra 383
- Humel, Gerald:** Kirke 402
- Hummel, Johann Erdmann:** Kentauren 389
- Humperdinck, Engelbert:** Hero und Leander 356
- Humphries, Rolf:** Europa 282
- Hunt, James Henry Leigh:** Hero und Leander 355
- Hurtado de Mendoza, Diego:** Adonis 19
- Huxley, Aldous:** Leda 411
- Huydecoper, Balthasar:** Achilleus 6
- Huysmans, Joris-Karl:** Narkissos 464
- Hyginus, Gaius Iulius:** Adonis 15; Alkestis und Admetos 53; Antigone 81, 87; Atalanta 165; Danaë 199; Elektra 248 f.; Endymion 253; Europa 276; Gorgo 297; Iason und die Argonauten 359; Iphigeneia 375; Marsyas 413; Paris 551; Penthesileia 557; Phaëthon 571; Prometheus 605, 611; Sirenen 655
- I**
- Ibert, Jacques-François-Antoine:** Perseus 570
- Ibykos:** Achilleus 2; Eros 262
- Imhoff, Hans:** Pomona 597
- Immermann, Karl:** Aias 36; Pygmalion 637
- Ingelsby, Mona:** Endymion 257
- Ingres, Jean Auguste Dominique:** Achilleus 8; Aphrodite 111; Athena 178; Herakles 339; Musen 455; Nymphen 482; Odysseus 497; Oidipus 505; Perseus 569
- Ion von Chios:** Antigone 81
- Ionesco, Eugène:** Iphigeneia 375
- Irigaray, Luce:** Antigone 91
- Irving, John:** Philomela und Prokne 594
- Isidor von Sevilla (Isidorus von Hispalis):** Amazonen 63; Apollon 122; Ares 134; Artemis 154; Dionysos 236; Eros 266; Europa 279; Hera 323; Musen 441, 448; Phaëthon 572; Sirenen 657
- Isokrates:** Herakles 330
- Israel, Samuel:** Pyramos und Thisbe 643
- Itoh, Hiroyuki:** Sisyphos 663
- Iulianus Apostata:** Hermes 347; Prometheus 609
- J**
- Jacobi, Friedrich Heinrich:** Alkestis und Admetos 57; Prometheus 614
- Jacobi, Johann Georg:** Chariten 188 f.; Pygmalion 634
- Jacopo da Bologna:** Aktaion 49

- Jahn, Hans Henny:** Medeia 424
James, Henry: Pandora 549; Pyramos und Thisbe 645
Jamnitzer, Christoph: Atalanta 169
Jancsó, Miklós: Orestes 520
Jandl, Ernst: Odysseus 495
Jaquets, Mathieu: Hera 324
Jarrel, Randall: Achilleus 11; Oidipus 503
Jarry, Alfred: Alkestis und Admetos 59
Jaucourt, Louis de: Orpheus 530; Prometheus 613
Jauß, Hans Robert: Orestes 515
Jean de Meun: Aphrodite 103; Ares 134; Moiren 437
Jean Paul, eigentl. Johann Paul Friedrich Richter:
 Ares 138; Philomela und Prokne 593
Jeffers, Robinson: Medeia 424; Orestes 518
Jelinek, Elfriede: Elektra 251
Jens, Walter: Cassandra 384; Odysseus 495
Jodelle, Étienne: Dido und Aineias 224
Johann von Konstanz: Aphrodite 103
Johannes de Altavilla: Aphrodite 102
Johannes de Garlandia: Daphne 204; Pyramos und Thisbe 642
Johannes Malalas s. Malalas
Johnson, Eyvind: Odysseus 496
Jolas, Betsy: Aias 37
Jommelli, Niccolò: Achilleus 9; Andromache 78
Jong, Erica: Artemis 162
Jonson, Ben: Aphrodite 110; Artemis 156, 163; Eros 272; Hera 323; Herakles 336; Poseidon 601
Jordaens, Jacob: Ariadne 146; Atalanta 169; Dido und Aineias 226; Dionysos 240; Kadmos 380; Odysseus 489; Pan 541; Prometheus 616, 619; Psyche 626
Jörns, Helge: Europa 284
Jouhandeau, Marcel: Endymion 256
Joyce, James: Daidalos und Ikaros 196; Kirke 401; Minotauros 435; Odysseus 486, 492, 496, 498; Telemachos 668
Juana Inés de la Cruz: Pyramos und Thisbe 643
Jung, Carl Gustav: Elektra 250; Oidipus 509
Jünger, Ernst: Achilleus 11
Jünger, Friedrich Georg: Ariadne 148
Juvarra, Filippo: Narkissos 463
Juvenal (Iuvenalis, Decimus Iunius): Alkestis und Admetos 53; Athena 173; Endymion 253; Phaidra 581
- K**
Kafka, Franz: Odysseus 494; Poseidon 602; Prometheus 618; Sirenen 659f.; Theseus 672
Kaiser, Georg: Amphitryon und Alkmene 74; Europa 282; Kadmos 381; Pygmalion 637
Kaiser, Reinhard: Eos 259; Iphigeneia 373
Kakojannis s. Cacoyannis
Kallimachos: Antigone 81; Artemis 152; Athena 173; Demeter 212; Herakles 330; Kastor und Polydeukes 385; Musen 443f.; Nymphen 475
Kallisthenes: Dionysos 234
Kallistratos: Narkissos 458
- Kallman, Chester:** Dionysos 246; Kadmos 381
Kane, Sarah: Phaidra 586f.; Philomela und Prokne 594
Kanoldt, Edmund: Hero und Leander 356
Kant, Immanuel: Antigone 88; Midas 431; Oidipus 506; Sisyphos 663
Kapoor, Anish: Marsyas 417
Karl V. von Spanien: Iason und die Argonauten 360
Kaschnitz, Marie Luise: Alkestis und Admetos 58; Iason und die Argonauten 363; Pan 543
Kästner, Erich: Pan 543
Kastropp, Gustav: Cassandra 384
Katzer, Georg: Medeia 426
Kauer, Ferdinand: Nymphen 483
Kauffmann, Angelika: Achilleus 8; Andromache 79; Ariadne 146; Hektor 305; Helena 313; Psyche 629; Telemachos 666
Kaulbach, Wilhelm von: Athena 177
Kavafis, Konstantinos: Achilleus 11; Odysseus 494; Oidipus 503
Kazantzakis, Nikos: Odysseus 494; Theseus 672
Keats, John: Adonis 25; Apollon 128; Endymion 256; Kronos 404; Musen 454; Pan 542; Psyche 628; Silen, Satyr 651
Keiser, Reinhard (Cesare, Rinardo): Adonis 24; Artemis 160; Dionysos 240; Endymion 256; Herakles 337; Philomela und Prokne 593
Keller, Gottfried: Pygmalion 637
Kelly, Bryan: Achilleus 13
Kempff, Wilhelm: Midas 431
Kepler, Johannes: Musen 452
Kerényi, Karl: Agamemnon und Klytaimnestra 30; Apollon 115f., 128
Kerr, Alfred: Elektra 251
Keuninck, Kerstiaen de: Dido und Aineias 225
Khnopff, Fernand: Gorgo 300
Kierkegaard, Sören: Antigone 89, 95
Kircher, Athanasius: Musen 452; Oidipus 506
Kirchner, Ernst Ludwig: Aphrodite 113
Kizer, Carolyn: Hera 325
Kleantes: Kirke 396; Persephone 564
Klebe, Giselher: Amphitryon und Alkmene 75
Klee, Paul: Aphrodite 113; Artemis 163; Athena 179; Pandora 550; Poseidon 603
Klein, Melanie: Oidipus 510
Kleist, Heinrich von: Achilleus 10; Amazonen 65; Amphitryon und Alkmene 69, 73ff.; Chariten 188; Iphigeneia 372; Marsyas 415; Oidipus 502; Penthesileia 559ff.; Sirenen 657
Klimt, Gustav: Athena 178; Danaë 202; Gorgo 300; Sirenen 660
Klingemann, August: Oidipus 502
Klinger, Friedrich Maximilian: Medeia 421f., 426
Klinger, Kurt: Odysseus 495
Klinger, Max: Ganymedes 295; Cassandra 384; Leda 412; Nymphen 483; Paris 555; Prometheus 620; Psyche 629; Pyramos und Thisbe 645; Sirenen 661
Klitias: Silen, Satyr 647

- Klopstock, Friedrich Gottlieb:** Musen 453; Pygmalion 634
Klossowski, Pierre: Aktaion 50f.; Artemis 162
Kluge, Alexander: Iason und die Argonauten 364; Odysseus 497
Knaust, Heinrich: Dido und Aineias 223
Koch, Josef Anton: Antigone 92
Koeppen, Wolfgang: Achilleus 11; Ganymedes 295
Kofman, Sara: Gorgo 300
Kohl von Kohlenegg, Leonhardt: Pygmalion 636
Köhlmeier, Michael: Odysseus 495
Kokoschka, Oskar: Amazonen 66; Dionysos 245; Hermes 350; Odysseus 492; Orpheus 536; Penthesileia 561; Prometheus 621
Kolb, Anette: Daphne 210
Kolbe, Georg: Ariadne 148
Kolbe, Heinrich: Andromache 79
Koller, Benedict Joseph: Herakles 341
Kolluthos: Paris 552
Kolumbus, Christoph: Amazonen 64; Iason und die Argonauten 364; Sirenen 657
Konchalovsky, Andrei: Odysseus 498
König, Eberhard: Ariadne 149; Cassandra 384
Konon: Athena 173; Narkissos 458
Konrad der Pfaffe: Apollon 122
Konrad von Würzburg: Achilleus 5; Aphrodite 103; Hektor 304; Helena 312; Hephaistos 319; Herakles 333; Hermes 347; Odysseus 488; Sirenen 658
Körner, Christian Gottfried: Iphigeneia 374
Körner, Josef: Niobe 472
Korngold, Erich Wolfgang: Dionysos 246
Kornmann, Heinrich: Pyramos und Thisbe 643
Kotzebue, August von: Ariadne 147
Kovarovic, Karel: Oidipus 504
Kozlowski, Joseph: Oidipus 504
Kracauer, Siegfried: Gorgo 300
Kraft, Johann: Pomona 598
Kratinos: Perseus 567
Kraus, Josef Martin: Amphitryon und Alkmene 73; Persephone 565
Krauss, Johann Ulrich: Gorgo 299
Krausser, Helmut: Iason und die Argonauten 364
Křenek, Ernst: Athena 179; Iason und die Argonauten 365; Kephalos und Prokris 392; Orestes 520; Orpheus 536
Krieger, Johann Philipp: Ares 138
Kritias: Sisyphos 662
Kubin, Alfred: Ares 139
Kubrick, Stanley: Nymphen 484; Odysseus 498; Prometheus 621
Kuczynski, Paul: Ariadne 149
Küfferle, Rinaldo: Kephalos und Prokris 392
Kuffstein, Hans Ludwig von: Artemis 156
Kümmel, Heinrich: Dionysos 245
Kunad, Rainer: Amphitryon und Alkmene 76
Kunert, Günter: Daidalos und Ikaros 197; Midas 432; Pygmalion 637
- Kunitz, Jasspon Stanley:** Oidipus 503
Kurz, Isolde: Achilleus 11
Küsser, Johann Sigismund: Iason und die Argonauten 362; Pyramos und Thisbe 644
Kypselos von Korinth: Aias 38
Kyrrillos von Alexandria: Adonis 16
- L**
La Fontaine, Jean de: Adonis 19; Kephalos und Prokris 393; Psyche 624; Pyramos und Thisbe 643
La Grange-Chancel, François-Joseph: Orestes 515
La Hyre, Laurent de: Theseus 672
La Morelle, Sieur de: Endymion 255
La Motte-Fouqué, Friedrich de: Nymphen 481, 483; Sirenen 659
La Motte s. Houdar
La Perrière, Guillaume de: Artemis 160
La Roche, Sophie von: Philomela und Prokne 593; Pomona 599
La Selve, Edgar: Hero und Leander 355
La Thuillerie, Jean-François Juvenon: Herakles 337
Labé, Louise: Artemis 156; Orpheus 530
LaBute, Neil: Pygmalion 637
Lacan, Jacques: Aktaion 51; Antigone 89; Narkissos 467; Oidipus 510
Lactantius (Laktanz): Aphrodite 102; Europa 278; Hermes 346; Prometheus 609f.
Lafitau, Joseph-François: Amazonen 65
Lagrenée, Jean Jacques: Ares 138
Lairesse, Gérard de: Achilleus 7; Eos 260
Lalandes, Michel Richard de: Adonis 24
Lamartine, Alphonse de: Adonis 24; Orpheus 533
Lamb, Charles: Odysseus 492
Lambert, Constant: Pomona 597
Lampe, John Frederick: Pyramos und Thisbe 644
Lander, Harald: Aktaion 52
Landi, Stefano: Musen 453
Landino, Cristoforo: Daphne 206; Ganymedes 293
Landor, Walter Savage: Europa 281
Lanfranchi-Rossi, Carlo-Giuseppe: Dionysos 241
Lang, Fritz: Kirke 402
Lange, Hartmut: Aias 37
Lange, Horst: Kephalos und Prokris 391
Langgässer, Elisabeth: Ares 139; Daphne 210; Iason und die Argonauten 363; Pan 543; Persephone 566
Langley, Batty: Pomona 598
Langner, Ilse: Amazonen 66
Langrenus, eigentl. Michel Florent von Langren: Endymion 254
Laparra, Pierre: Perseus 569
Laprade, Victor de: Iason und die Argonauten 362
Larsen, Libby: Psyche 630
Las Casas, Bartolomé de: Sirenen 657
Laskaris, Janos (Joannes): Hero und Leander 353
Lastman, Pieter: Odysseus 491; Orestes 516
Latilla, Gaetano: Antigone 87
Lauchery, Étienne: Amazonen 65
Laura, Mulvey: Oidipus 506

- Lauraguais, Louis-Léon Félicité:** Oidipus 502
Laurencin, Marie: Artemis 163
Laurens, Joanne: Philomela und Prokne 594
Lauretis, Teresa de: Gorgo 300
Lavater, Johann Caspar: Agamemnon und Klytaimnestra 29
Lavater, Ludwig: Pan 541
Lawrence, David Herbert: Leda 411
Le Blanc du Roulet, François Louis: Iphigeneia 372
Le Bossu, René: Odysseus 490
Le Brun, Antoine-Louis: Europa 281
Le Brun, Charles: Eos 260; Musen 450
Le Flem, Paul: Endymion 257
Le Moyné, François: Pygmalion 635
Le Sueur, Eustache: Ganymedes 294; Musen 451
Le Sueur, Jean-François: Telemachos 668
Le Valois d'Orville, Adrien-Joseph: Hera 324
Lechevalier, Jean-Baptiste: Odysseus 493
Lechter, Melchior: Chariten 189
Lecomte, Félix: Oidipus 505
Leconte de Lisle, Charles Marie René: Adonis 24; Aphrodite 111; Artemis 161; Elektra 249; Europa 281; Orestes 517
Lederer, Joseph: Penthésiléia 561
Lefèvre de la Boderie, Guy: Orpheus 530
Lefèvre, Raoul: Herakles 336; Iason und die Argonauten 360; Odysseus 488
Legrenzi, Giovanni: Achilleus 9; Adonis 23
LeGros, Pierre: Nymphen 480
Lehmann, Henri: Prometheus 619
Lehmann, Wilhelm: Adonis 25; Daphne 210; Europa 283
Lehnert, Christian: Phaidra 588 f.
Leigh-Hunt, Ronald: Pan 542
Leighton, Frederic: Agamemnon und Klytaimnestra 29; Andromache 80; Atalanta 170; Elektra 250; Hero und Leander 356; Pan 543; Sirenen 660
Lelieur, Jean-Baptiste-Louis: Pomona 598
Lem, Stanislaw: Prometheus 621
Lemmonier, Gabriel: Niobe 471
Lemoyne, François: Herakles 337; Perseus 568
Lemoynes, Jean-Baptiste: Elektra 250
Lennox, Annie: Gorgo 301
Lenz, Jakob Michael Reinhold: Pyramos und Thisbe 643
Leo, Leonardo: Andromache 78
Leochares: Ganymedes 293
Leonardo da Besozzo: Prometheus 611
Leonardo da Vinci: Apollon 125; Gorgo 299; Kastor und Polydeukes 386; Leda 409; Pomona 599; Poseidon 602
Leoncavallo, Ruggiero: Oidipus 504
Leone Ebreo: Daphne 206; Eros 269; Gorgo 298; Moiren 438
Leopardi, Giacomo: Eros 273; Philomela und Prokne 593
Leopold von Österreich: Hermes 349
Lerner, Alan Jay: Pygmalion 639
Lernet-Holenia, Alexander: Alkestis und Admetos 58
Leroux, Xavier: Adonis 25
Leroys, Joseph: Oidipus 505
Lesage, Alain-René: Pandora 547
Lesches $\tau\mu\mu$ Mytilene: Aias 34
Lessing, Gotthold Ephraim: Ares 136; Chariten 187; Europa 281; Herakles 339; Midas 431; Oidipus 502
Leutenegger, Gertrud: Pomona 599
Leveridge, Richard: Europa 282; Pyramos und Thisbe 644
Lévi (Abbé Constant), Eliphaz: Orpheus 533
Levi, Primo: Odysseus 496
Levinas, Emmanuel: Odysseus 493, 497
Lévi-Strauss, Claude: Oidipus 510
Lévy-Dhurmer, Lucien: Gorgo 301
Lewis, Clive Staples: Psyche 628; Silen, Satyr 651
Lhote, André: Europa 283
Lichine, David: Oidipus 504
Lichtenstein, Roy: Artemis 163
Lier, Bertus van: Aias 37
Lifar, Serge: Aktaion 52; Daidalos und Ikaros 198; Endymion 257; Phaidra 587; Pygmalion 639
Liguoro, Giuseppe de: Odysseus 498
Limiers, Henri-Philippe de: Telemachos 666
Linné, Carl von: Artemis 159
Lipsius, Justus: Kronos 404
Liss, Johann: Kephelos und Prokris 394
Liszt, Franz: Hero und Leander 356
Livius Andronicus, Lucius: Danaë 199; Musen 443; Perseus 567
Livius, Titus: Athena 174; Dionysos 234
Lloyd, Charles Harford: Perseus 569
Locher, Jakob: Herakles 336
Locke, Matthew: Eros 272; Poseidon 602
Loewe, Frederick: Pygmalion 639
Logau, Friedrich von: Ares 136
Logue, Christopher: Achilleus 12
Lohenstein, Daniel Casper von: Aphrodite 107; Philomela und Prokne 592; Pygmalion 634
Loher, Dea: Medeia 426
Lomas Cantoral, Jerónimo de: Adonis 19
Lomazzo, Giovan Paolo: Musen 450; Pomona 599
Lombard, Jean: Dionysos 244
Lombardo, Antonio: Hephaistos 320
Longepierre, Hilaire-Bernard de: Elektra 249; Orestes 515
Longinos μ Pseudo-Longinos
Longos: Ariadne 142 f.; Artemis 155; Eros 264
Loo, Carle van: Medeia 421
Loo, Jean-Baptiste van: Endymion 255
Lope de Vega: Adonis 19; Artemis 156; Athena 176; Daphne 207; Europa 280; Iason und die Argonauten 360; Kephelos und Prokris 392; Kirke 399; Perseus 568; Psyche 624
López μ Zárata, Francisco: Adonis 19; Herakles 337
Lopez Samuda, Simão: Pyramos und Thisbe 643
Lorenzi, Giambattista: Andromache 78

- Lorich von Hadamar:** Midas 430
Lorichius, Gerhard: Pygmalion 633; Pyramos und Thisbe 642
Loriot, eigentl. Bernhard Victor von Bühlow: Oidipus 506
Lorrain, Claude: Artemis 162; Dido und Aineias 228; Galatea und Polyphemos 290; Hermes 349; Kephelos und Prokris 394; Musen 451; Nymphen 480; Psyche 626
Lortzing, Albert: Nymphen 483
Loschi, Antonio: Achilleus 6
Lothar, Rudolf: Chariten 189
Lotman, Yael: Phaidra 587
Lotto, Lorenzo: Musen 452
Louÿs, Pierre: Aphrodite 111; Leda 411
Lovati, Lovato: Atreus und Thyestes 181
Löwe von Eisenach, Johann Jakob: Iphigeneia 372
Lowell, Robert: Achilleus 11; Odysseus 495; Phaidra 588
Lucanus, Marcus Annaeus: Gorgo 297
Ludovico il Moro: Apollon 125
Ludwig XIV.: Eos 260; Pomona 597
Luini, Bernardo: Kephelos und Prokris 393
Lukianus von Samosata: Adonis 16; Alkestis und Admetos 53; Aphrodite 100; Apollon 121; Ares 137; Athena 173; Danaë 199; Dionysos 234; Endymion 255; Europa 277; Galatea und Polyphemos 286; Ganymedes 292, 295; Gorgo 297; Herakles 330, 335; Kentauren 388; Odysseus 486 f.; Orestes 513; Paris 552; Phaëthon 572; Prometheus 605, 607; Zeus 675 f.
Lukrez (Lucretius, Titus Carus): Aphrodite 99, 108; Ares 135, 137; Herakles 330; Kentauren 388; Musen 444; Pan 539, 542; Sisyphos 662 f.
Lully, Jean Baptiste: Achilleus 9; Aias 36; Alkestis und Admetos 55; Amphitryon und Alkmene 72; Aphrodite 110; Ares 138; Ariadne 147; Artemis 160; Daphne 210; Demeter 214; Dionysos 240; Eros 272; Galatea und Polyphemos 288; Herakles 337; Iason und die Argonauten 362; Kadmos 380; Musen 453; Oidipus 504; Persephone 565; Perseus 568; Phaëthon 575; Psyche 626 f.; Theseus 671
Lumet, Sidney: Orpheus 534
Lunel, Armand: Orpheus 536
Lüpertz, Markus: Ganymedes 295
Luther, Martin: Apollon 126
Lutz, Christiane: Herakles 342
Lvoff, John: Narkissos 468
Lydgate, John: Achilleus 5; Moiren 438; Odysseus 488; Orestes 514; Orpheus 529; Pyramos und Thisbe 642
Lykophron: Aias 38; Cassandra 382; Kephelos und Prokris 395
Lyly, John: Daphne 207; Endymion 254; Midas 430; Poseidon 601
Lytard, François: Dionysos 245
Lysippos aus Sikyon: Eros 265; Hermes 346, 348, 350
- M**
Macchietti, Girolamo: Medeia 421
Machiavelli, Niccolò: Achilleus 6; Kirke 398; Theseus 671
Mackenzie, Alexander: Iason und die Argonauten 365
MacLeish, Archibald: Oidipus 503
MacMonnie, Frederick: Adonis 25
Macrobius, Theodosius: Adonis 17, 20, 25; Artemis 151; Chariten 185; Dido und Aineias 223; Herakles 332; Musen 446, 448; Orpheus 525
Maderna, Bruna: Oidipus 504
Maeterlinck, Maurice: Ariadne 149; Phaidra 585
Maffei, Francesco: Gorgo 299
Magister Gregorius: Aphrodite 103
Magny, Olivier de: Artemis 156
Magritte, René: Sirenen 661
Maillol, Aristide: Pomona 598
Majo, Gian Francesco de: Antigone 87
Makart, Hans: Ariadne 148; Artemis 162
Makron: Eros 264
Malalas, Johannes: Europa 279; Gorgo 298; Kirke 397; Phaidra 581
Malerba, Luigi: Odysseus 495
Malina, Judith: Antigone 91 f.
Malinowski, Bronislaw: Iason und die Argonauten 363; Oidipus 510
Malipiero, Gian Francesco: Moiren 440; Orpheus 536; Philomela und Prokne 595
Mallarmé, Stéphane: Marsyas 416; Nymphen 482; Orpheus 533; Pan 540, 542 f.; Silen, Satyr 651 f.
Man Ray: Chariten 189; Leda 412; Pandora 550
Mancinelli, Luigi: Hero und Leander 356
Mandelstam, Ossip Emiljewitsch: Europa 282
Mander, Karel van: Atalanta 167; Europa 278
Manelli, Francesco: Adonis 23; Europa 282
Manet, Edouard: Aphrodite 112; Artemis 162; Nymphen 482
Mann, Heinrich: Aphrodite 111; Artemis 161; Athena 178
Mann, Thomas: Apollon 129 f.; Artemis 162; Dionysos 244; Eros 273 f.; Ganymedes 295; Hermes 350; Oidipus 501
Manson, Charles: Orestes 519
Mantegna, Andrea: Aphrodite 107; Athena 175; Eros 270; Herakles 336; Musen 450 f.; Orpheus 531
Manuel, Niklaus, gen. Deutsch: Aphrodite 107; Herakles 337; Pyramos und Thisbe 644
Manutius, Aldus: Antigone 86; Hero und Leander 353
Manzarek, Ray, eigentl. Raymond Daniel: Silen, Satyr 653
Manzù, Giacomo: Athena 179; Odysseus 498
Márai, Sándor: Odysseus 495
Maraini, Dacia: Agamemnon und Klytaimnestra 30
Maratta, Carlo: Daphne 208
Marcello, Benedetto Giacomo: Hera 324
Marcks, Gerhard: Achilleus 12; Antigone 93; Europa 284; Cassandra 384; Oidipus 505; Pomona 598

Marcus Antonius (Antonius, Marcus): Orestes 513
Marées, Hans von: Artemis 162; Ganymedes 295; Hermes 350
Marenzio, Luca: Aktaion 49; Apollon 127
Marguerite de Navarre: Artemis 157; Daphne 206; Pan 541
Maria Luisa von Spanien: Hermes 349
Maria Theresia: Agamemnon und Klytaimnestra 29
Marie de France: Philomela und Prokne 591
Marinelli, Franz von: Sisyphos 663
Marinetti, Filippo Tommaso: Musen 454
Marini, Marino: Pomona 598
Marino, Giambattista: Adonis 19, 23; Aktaion 47; Aphrodite 107; Daphne 207; Endymion 254f.; Eros 269; Galateia und Polyphemos 288; Kirke 399; Moiren 438; Musen 449; Narkissos 461; Niobe 472; Phaidra 582; Psyche 624; Pyramos und Thisbe 643
Marivaux, Pierre Carlet de: Narkissos 464
Markevitch, Igor: Daidalos und Ikaros 198
Marlowe, Christopher: Achilleus 10; Dido und Aineias 223; Ganymedes 294; Helena 312; Hera 323; Hero und Leander 353; Poseidon 601
Marmontel, Jean François: Antigone 87
Marot, Clément: Eros 269; Europa 280; Pan 541
Marquante, Laurent-Honoré: Gorgo 301; Perseus 569
Marso, Paolo: Pan 540
Marston, John: Atreus und Thyestes 182; Pygmalion 633
Marston, William Moulton: Amazonen 66; Athena 179
Martelli, Ludovico: Elektra 248
Martianus Capella: Chariten 185; Dionysos 235f.; Musen 446; Psyche 623
Martin von Bracara: Hera 323
Martin y Soler, Vicente: Endymion 256
Martin, Frank: Oidipus 504
Martínez de la Rosa, Francisco: Oidipus 502
Martino, Alberto di: Perseus 570
Martín, Bohuslav: Ariadne 149; Paris 556
Martirano, Coriolano: Elektra 248
Marullus, Michael: Daphne 206; Pan 540
Marx, Karl: Gorgo 299
Mascetti, Giovanni: Sisyphos 663
Massé, Victor: Pygmalion 636, 639
Massenet, Jules: Ariadne 149; Dionysos 245; Phaidra 588
Massine, Leonid: Ariadne 149
Masson, André: Aktaion 51; Ariadne 149; Dionysos 245; Orpheus 535; Penthesisleia 561; Pygmalion 639; Theseus 673
Mathew, Charles James: Pyramos und Thisbe 645
Matisse, Henri: Europa 283; Silen, Satyr 651
Matthaeus de Vendôme: Pyramos und Thisbe 642
Mattheuer, Wolfgang: Daidalos und Ikaros 197; Sisyphos 664
Matthus, Siegfried: Oidipus 504
Mauprey, André: Odysseus 498
Maurice, Pierre: Perseus 570
Maurras, Charles: Antigone 91
Maxentius: Aphrodite 101
Maximos von Tyros: Kentauren 388f.
Maximus von Turin: Odysseus 488
Mayer, Johann: Pomona 598
Mayr, Johannes Simon: Hero und Leander 355
Mayröcker, Friederike: Europa 283
Mazzocchi, Domenico: Adonis 23
Mazzoni, Giulio: Achilleus 7
McKinley, Robin: Psyche 628
McLeish, Archibald: Endymion 256
McMillin, John E.: Odysseus 495
Mead, Margaret: Oidipus 510
Meckel, Christoph: Odysseus 495
Medici, Alessandro Pazzi de': Dido und Aineias 224
Medici, Giuliano de': Athena 176
Medici, Lorenzo de': Ariadne 147, 150; Daphne 206; Dionysos 238; Eros 269; Galateia und Polyphemos 287; Hermes 347; Pan 541
Medici, Margherita de': Hermes 349
Medici, Maria de': Kephalos und Prokris 391; Moiren 439
Mee, Charles: Orestes 519
Méhul, Étienne-Nicolas: Amazonen 66; Oidipus 504
Meisl, Karl: Europa 282; Psyche 629
Melanippides von Melos: Marsyas 413
Méliès, Georges: Odysseus 498
Mély-Janin, Jean-Marie: Orestes 517
Melzi, Francesco: Kastor und Polydeukes 386; Pomona 597
Ménageot, François-Guillaume: Andromache 78
Mendelssohn, Friedrich: Oidipus 504
Mendelssohn-Bartholdy, Fanny s. Hensel
Mendelssohn-Bartholdy, Felix: Aias 38; Antigone 93
Mendès, Catulle: Dionysos 245; Medeia 424
Menesson, A.: Aias 39
Mengelberg, Misha: Gorgo 301
Menschik, Kat: Nymphen 482
Mensching, Steffen: Pygmalion 638
Mercator, Arnold: Europa 282
Méreaux, Nicolas-Jean Le Froid de: Oidipus 504
Meredith, George: Demeter 215; Eos 259; Cassandra 384
Merejkovskij, Dmitri: Helena 315
Mérimée, Prosper: Aphrodite 111
Merkel, Inge: Odysseus 495
Merkle, Matthias: Achilleus 14
Merola, Giuseppe: Pyramos und Thisbe 645
Mersenne, Marin: Musen 452
Metastasio, Pietro: Achilleus 9; Andromache 78; Dido und Aineias 224; Endymion 256; Herakles 336; Iphigeneia 373; Musen 453
Metham, John: Pyramos und Thisbe 642
Metrodoros von Lampsakos: Achilleus 4
Metzger, Ambrosius: Pyramos und Thisbe 643
Meun, Jean de: Kadmos 380; Pygmalion 632
Meyer, Conrad Ferdinand: Achilleus 10; Gorgo 300
Meynier, Charles: Psyche 629

Michelangelo Buonarroti: Apollon 126; Dionysos 239; Eros 269, 271; Ganymedes 293; Herakles 338; Kentauren 389; Leda 410
Mickel, Karl: Odysseus 495
Miélot, Jean: Pygmalion 633
Mignard, Pierre: Pan 541
Milhaud, Darius: Agamemnon und Klytaimnestra 31; Ariadne 149; Elektra 249; Europa 284; Orestes 520; Orpheus 536
Milton, John: Adonis 20; Apollon 125; Daphne 207; Demeter 213; Hephaistos 319; Herakles 335; Kirke 399; Moiren 438; Musen 449; Prometheus 614
Mimmermos: Aphrodite 98; Phaëthon 571
Minato, Nicolò: Pygmalion 636
Minturno, Antonio: Adonis 18
Mira de Amescua, Antonio: Kirke 399
Mirandola s. Pico della Mirandola
Mitelli, Giuseppe Maria: Dido und Aineias 225
Modestinus, Herennius: Eros 266
Mola, Pier Francesco: Leda 410
Molière (eigentl. Jean-Baptiste Poquelin): Amphitryon und Alkmene 72, 74f.; Dionysos 240; Psyche 627
Molina, Tirso de: Achilleus 7; Pyramos und Thisbe 643
Mollier, Louis de: Dionysos 240
Montaigne, Michel de: Ariadne 145
Montalbán, J. Pérez de: Odysseus 490
Montalvo, Rodríguez de: Amazonen 64
Montchrestien, Antoine de: Hektor 305
Montclair, Michel Pignolet de: Europa 282
Montemayor, Jorge de: Artemis 155; Paris 553; Pyramos und Thisbe 643
Monteverdi, Claudio: Adonis 23; Apollon 126; Ariadne 147; Artemis 160; Athena 178; Dionysos 240; Endymion 255; Hermes 349; Iason und die Argonauten 362; Nymphen 480; Odysseus 492, 498; Orpheus 532; Persephone 565; Perseus 568; Phaidra 588
Monteverdi, Giulio Cesare: Persephone 565
Montherlant, Henri de: Minotauros 435
Monti, Vincenzo: Kirke 399
Monza, Carlo: Orestes 517
Moraes, Vinícius de: Orpheus 537
Moravia, Alberto: Oidipus 503
Moreau, Gustave: Artemis 162; Europa 283; Galateia und Polyphemos 290; Iason und die Argonauten 363f.; Leda 412; Minotauros 434; Musen 455; Narkissos 464; Oidipus 505; Orestes 519; Orpheus 535; Perseus 568f.; Phaëthon 576; Prometheus 619; Sirenen 660
Morgan, Evelyn de, geb. Pickering: Gorgo 300; Hero und Leander 356
Morgenstern, Christian: Pan 542
Mörke, Eduard: Kronos 406; Nymphen 481
Morin, Jean-Baptiste: Dionysos 240
Moritz, Karl Philipp: Apollon 127f.; Athena 176; Herakles 339; Marsyas 415; Philomela und Prokne 593; Psyche 628
Morlanes, Diego de: Adonis 19
Morley, Thomas: Nymphen 480; Philomela und Prokne 593
Morris, William: Atalanta 168; Chariten 189; Gorgo 300; Iason und die Argonauten 362; Pomona 597; Psyche 629; Pygmalion 636, 638
Morrison, Jim, eigentl. James Douglas: Silen, Satyr 652
Morrison, Theodore: Alkestis und Admetos 59
Morrison, Toni: Aias 37; Kirke 401
Morrison, Van: Silen, Satyr 653
Mortellari, Michele: Antigone 87
Moschos von Syrakus: Aphrodite 98; Eros 263; Europa 276, 280f.
Motin, Pierre: Eros 269
Motte-Fouqué s. La Motte Fouqué
Motteux, Pierre-Antoine: Europa 282
Mottl, Felix: Pan 543
Mouret, Jean-Joseph: Musen 453
Mourey, Gabriel: Psyche 630
Moya, Juan Perez de: Pandora 547
Mozart, Wolfgang Amadeus: Amazonen 65; Apollon 127; Ariadne 147; Elektra 250; Poseidon 602
Mucha, Alphonse: Medeia 424
Muir, Edwin: Hektor 306; Oidipus 503
Mulisch, Harry: Oidipus 504
Müller, Adolf: Oidipus 509
Müller, Friedrich, gen. Maler Müller: Niobe 472
Müller, Heiner: Achilleus 11; Aias 37; Alkestis und Admetos 60; Dido und Aineias 228; Elektra 251; Europa 284; Herakles 341; Iason und die Argonauten 364; Medeia 427; Odysseus 495; Oidipus 502, 504; Prometheus 619; Sisyphos 664
Müller, Johann Benjamin: Musen 450
Müller, Johann Eduard: Prometheus 619
Müller, Wenzel: Alkestis und Admetos 57; Europa 282
Mundry, Isabel: Kirke 402; Odysseus 492
Murray, Gilbert: Andromache 79
Musaios: Hero und Leander 352f., 355f.; Orpheus 531
Mussorgskij, Modest: Oidipus 504
Myron: Athena 175; Marsyas 414
Mysliveček, Josef: Antigone 87

N
Nabokov, Vladimir: Nymphen 482, 484
Näcke, Paul: Narkissos 465
Nadolny, Sten: Hephaistos 320
Naevius, Gnaeus: Danaë 199; Dido und Aineias 218
Nahl, Johann August: Andromache 79
Narcejac, Thomas: Orpheus 537
Nashe, Thomas: Silen, Satyr 649
Nasolini, Sebastiano: Hero und Leander 355
Natoire, Charles-Joseph: Leda 410; Telemachos 666
Neckham, Alexander: Narkissos 459
Negt, Oskar: Iason und die Argonauten 364; Odysseus 497
Nekes, Werner: Odysseus 498
Nenci, Francesco: Oidipus 505
Neofotistou, Christina: Perseus 569

Nerval, Gérard de: Adonis 24; Aphrodite 111; Artemis 161; Orpheus 533
Neukirch, Benjamin: Telemachos 666
Neumann, Erich: Psyche 628
Neumann, Robert: Kirke 401
Newman, Barnett: Achilleus 12
Niccolini, Giovanni Battista: Oidipus 502
Niccolò da Correggio: Kephalos und Prokris 392, 394; Psyche 623
Nichols, Dudley: Orestes 520
Nicolaus Cusanus: Artemis 157
Nida-Rümelin, Wilhelm: Herakles 339
Nietzsche, Friedrich: Achilleus 10; Agamemnon und Klytaimnestra 31; Antigone 94; Apollon 128, 130; Ariadne 148 f.; Dionysos 232, 234, 242 f.; Elektra 250; Gorgo 299; Herakles 341; Iphigeneia 375; Marsyas 416; Midas 429; Minotaurus 434; Odysseus 493; Oidipus 504, 507; Orestes 517 f.; Pan 542; Prometheus 617, 621
Nijinska, Bonislava: Aktaion 52; Psyche 630
Niketas Eugenianos: Hero und Leander 352
Nikias: Danaë 199; Galateia und Polyphemos 286
Nikolaos von Myra: Pyramos und Thisbe 641
Nikomachos: Persephone 564
Niño, Pedro Rosete: Pyramos und Thisbe 643
Nischinski, Wazlaw Formitsch: Silen, Satyr 652
Nitsch, Helmut: Apollon 130
Nodier, Charles: Artemis 161
Noguchi, Isamu: Phaidra 587
Nonnos von Panopolis: Adonis 16, 19; Aktaion 44; Ariadne 143, 147; Danaë 199; Daphne 203; Dionysos 230 f., 234; Europa 277; Hero und Leander 352; Kadmos 379, 381; Narkissos 458; Persephone 545; Phaëthon 572, 576; Pygmalion 631
Nono, Luigi: Dido und Aineias 228
Nørgård, Per: Achilleus 13
Norton, Thomas: Atreus und Thyestes 182
Nossack, Hans Erich: Odysseus 496
Novalis, eigentl. Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg: Apollon 130; Eros 273; Musen 454; Orpheus 533; Pygmalion 634
Noverre, Jean-Georges: Agamemnon und Klytaimnestra 29; Aias 33; Poseidon 602; Psyche 627
Nurejew, Rudolf: Aktaion 52

O
Oboussier, Robert: Amphitryon und Alkmene 75
O'Casey, Sean: Hera 325
Octavian s. Augustus
Ofenbauer, Christian: Penthesileia 561
Offenbach, Jacques: Agamemnon und Klytaimnestra 29; Apollon 130; Artemis 163; Helena 316; Orpheus 533, 536; Phaidra 585
Ogier de Gombault, Jean: Endymion 255
Oliński, Jules: Hera 325
Oliveri, Cesare: Dionysos 241
Olson, Charles: Silen, Satyr 651
Olympiodoros: Ariadne 143; Pandora 546

O'Neill, Eugene: Agamemnon und Klytaimnestra 30; Elektra 251; Orestes 518; Poseidon 602
Opitz, Martin: Aphrodite 107; Daphne 209; Nymphen 479
Ordoñez, Carlo d': Alkestis und Admetos 57
Orellana, Francisco de: Amazonen 64
Oresmes, Nicolas: Apollon 121
Orff, Carl: Antigone 94; Aphrodite 113; Oidipus 504; Pyramos und Thisbe 645
Origenes: Adonis 18; Eros 266; Kentauern 389; Pandora 546
Orlandi, Luigi: Niobe 472
Orlandini, Giuseppe Maria: Antigone 87; Iphigeneia 373
Orosius, Paulus(?): Amazonen 63
Orozco, José Clemente: Prometheus 620
Ortiz, Lourdez: Kirke 401
Orzeskowa, Eliza: Iason und die Argonauten 363
Osbert, Alphonse: Orpheus 534
O'Shaughnessy, Arthur: Hephaistos 320
Ottin, Auguste-Louis Marie: Galateia und Polyphemos 290
Otto von Freising: Danaë 199; Dionysos 235; Europa 279
Otto, Walter F.: Apollon 116, 129; Dionysos 242
Ovid (Ovidius Naso, Publius): Achilleus 3; Adonis 15, 17 f., 20; Aias 34, 36; Aktaion 43, 45; Aphrodite 97, 108; Apollon 118 f., 121; Ares 133; Ariadne 141, 144 f., 147; Artemis 152; Atalanta 164 f., 168; Athena 174; Daidalos und Ikaros 191; Danaë 199; Daphne 203 f., 206; Demeter 212; Dido und Aineias 218, 220; Endymion 253 f.; Eos 258 ff.; Eros 264, 267, 272; Europa 276, 278, 280 f.; Galateia und Polyphemos 286 ff.; Ganymedes 292 f.; Gorgo 297 f.; Helena 310; Herakles 331, 333; Hermes 344, 347; Hero und Leander 352 f., 355 f.; Iason und die Argonauten 357 ff.; Kadmos 380; Kassandra 383; Kentauern 388; Kephalos und Prokris 391, 393; Kirke 396 f.; Leda 408; Marsyas 413 f.; Medeia 419, 421, 423; Midas 429 f.; Moiren 436; Musen 444; Narkissos 458, 460, 466; Niobe 469, 472; Nymphen 475; Odysseus 487; Orpheus 522 f., 526, 529, 531, 533; Pan 539; Persephone 563; Perseus 567; Phaëthon 571 f., 574 f.; Phaidra 578 ff., 588; Philomela und Prokne 590 f., 594; Pomona 596 f.; Poseidon 600; Prometheus 605, 610; Pygmalion 631 f., 635 ff., 639; Pyramos und Thisbe 641; Sirenen 655; Sisyphos 662 f.

P

Pabst, Georg Wilhelm: Pandora 549
Pacetti, Vincenzo: Penthesileia 559
Pacini, Giovanni: Niobe 473
Pacuvius, Marcus: Aias 34; Orestes 513 f.
Padilla, Pedro de: Adonis 19
Paer, Ferdinando: Hero und Leander 355
Paine, John Knowles: Oidipus 504; Poseidon 603
Paine, Thomas: Andromache 79

Paisiello, Giovanni: Andromache 78; Persephone 565
Pajou, Jacques Augustin: Oidipus 506
Palaiphatos: Gorgo 297; Pandora 545; Sirenen 656
Palamas, Kostis: Athena 178
Palladio, Andrea: Oidipus 504
Palma, Jacopo (il Vecchio): Nymphen 480
Pannwitz, Rudolf: Antigone 94; Kadmos 381
Paolino Veneto: Musen 448
Papias: Musen 441
Parabosco, Girolamo: Adonis 19
Paracelsus: Nymphen 479, 481, 483
Paradis, Maria Theresia von: Dionysos 241
Pariati, Pietro: Ariadne 147; Dionysos 240
Parini, Giuseppe: Kirke 399
Parmenides: Aphrodite 98; Eros 262
Parmigianino, eigentl. Girolamo Francesco Maria Mazzola: Aktaion 48; Aphrodite 107; Eros 271; Kirke 400
Parrhasios: Telemachos 665
Parsons, Philip: Atalanta 168
Partch, Harry: Oidipus 504
Parthenau, Moritz, eigentl. Friedrich Moritz Schuster: Chariten 189
Parthenos: Daphne 203; Hero und Leander 352
Pary, Paul: Artemis 163
Pascal, Blaise: Iphigeneia 370
Pascoli, Giovanni: Kirke 401 f.; Odysseus 486, 492 ff.
Pasolini, Pier Paolo: Dionysos 246; Eros 274; Medeia 427; Oidipus 506; Orestes 517, 520
Pasquaglio, Benedetto: Antigone 87; Iphigeneia 373
Passarotti, Bartolomeo: Dido und Aineias 225
Pater, Walter Horatio: Demeter 215; Persephone 566
Patrizi, Francesco: Orpheus 529
Paulinus von Nola: Odysseus 488
Pausanias: Achilleus 1; Aias 38; Amphitryon und Alkmene 70; Andromache 77; Antigone 81; Ariadne 142; Athena 173; Chariten 185; Danaë 199; Daphne 203; Dionysos 230 ff.; Endymion 253; Gorgo 297; Iphigeneia 367, 370; Kadmos 379; Kassandra 382; Leda 408; Moiren 437; Musen 441; Narkissos 458; Niobe 470; Orpheus 524, 530; Perseus 567; Poseidon 600; Sirenen 655; Sisyphos 663
Pausewang, Gudrun: Midas 431
Pavese, Cesare: Ariadne 148; Artemis 161; Dionysos 244; Endymion 256; Iason und die Argonauten 363; Kastor und Polydeukes 387; Kirke 401; Oidipus 503
Payne, Alexander: Dionysos 246
Peacock, Thomas Love: Kirke 400
Pécourt, Louis: Ares 138
Peisistratiden: Orestes 514
Péladan, Joséphin: Oidipus 503; Pomona 599
Pellegrin, Simon Joseph: Phaidra 584
Pelloutier, Simon: Orpheus 530
Pencz, Georg: Kephalos und Prokris 394
Pepusch, Johann Christoph: Adonis 24; Daphne 210
Peranda, Marco Giuseppe: Daphne 209

Pereira de Castro, Gabriel: Odysseus 490
Pérez de Montalbán, Juan: Kirke 399
Pérez de Moya, Juan: Phaidra 582
Pérez, Alonso: Artemis 156
Peri, Jacopo: Adonis 23; Daphne 209; Eros 272; Herakles 337; Orpheus 532
Perinet, Joachim: Ariadne 147
Permoser, Balthasar: Dionysos 240; Endymion 255; Nymphen 480
Pernety, Antoine Joseph: Orpheus 530
Perrault, Charles: Alkestis und Admetos 56
Perrier, François: Orpheus 532
Perrin, Pierre: Pomona 597
Perrino, Marcello: Kirke 402
Perrot, Jules-Joseph: Aktaion 52; Amazonen 66; Paris 556
Persijn, Reinier van: Hero und Leander 354
Persius, Aulus Flaccus: Musen 444
Perti, Giacomo Antonio: Orestes 516
Perugino, eigentl. Pietro Vannucci: Aphrodite 107
Peruzzi, Baldassare: Ariadne 146; Daphne 207; Dionysos 240; Eos 260; Ganymedes 294; Orpheus 531; Pan 541
Pessoa, Fernando: Odysseus 494
Petersen, Wolfgang: Achilleus 14; Hermes 351
Petipa, Marius: Aktaion 52
Petrarca, Francesco: Achilleus 6; Aktaion 46, 49; Antigone 86; Aphrodite 106, 108; Apollon 124 f.; Ares 135; Ariadne 145; Artemis 155 f.; Daphne 203, 205 f.; Dido und Aineias 218, 222; Endymion 254; Eos 259; Eros 267 ff.; Galateia und Polyphemos 287; Gorgo 298; Herakles 334; Kirke 398; Minotaurus 434; Musen 447; Odysseus 488; Persephone 564; Phaëthon 573; Phaidra 581; Philomela und Prokne 591; Prometheus 610; Pygmalion 633; Sirenen 658
Petrignani, Sandra: Kirke 401
Petronius (Arbiter): Kirke 396
Petrus Candidus: Sirenen 657
Petrus von Blois: Herakles 334
Pettie, George: Kephalos und Prokris 393; Pygmalion 633
Pfitzner, Hans: Ariadne 149
Phainias von Eresos: Galateia und Polyphemos 286
Pherekydes: Amphitryon und Alkmene 69; Antigone 81; Ariadne 141, 143; Eros 262; Kadmos 380; Sisyphos 662
Phidias (Pheidias): Aphrodite 99; Apollon 120; Gorgo 299; Hephaistos 319; Hermes 345; Kentauern 388 f.
Philemon: Niobe 470
Philidor, Anne, eigentl. Anne Danican: Artemis 160; Endymion 255
Philippe le Bon: Iason und die Argonauten 360
Phillips, Edward: Europa 282
Phillips, Thomas: Dionysos 240
Philolaos: Hermes 347
Philon von Alexandria: Herakles 332

- Philostephanos von Kyrene:** Pygmalion 631 f.
Philostratos: Achilleus 3, 10; Antigone 85; Ariadne 142; Dionysos 237; Eos 258; Galatea und Polyphemos 288 f.; Kentauren 388; Marsyas 413; Narkissos 458, 461; Phaidra 581, 584; Poseidon 601; Pygmalion 631
Philoxenos von Kythera: Galatea und Polyphemos 286
Phylarchos von Athen (oder Naukratist): Daphne 203
Piazzetta, Giovanni Battista: Aktaion 49
Picabia, Francis: Artemis 163; Hera 325; Medeia 427
Picander s. Henrici
Picasso, Pablo: Antigone 94; Aphrodite 113; Ariadne 149; Danaë 202; Europa 283; Hermes 351; Minotauros 434; Paris 555; Philomela und Prokne 595; Poseidon 603; Silen, Satyr 652
Piccinni, Niccolò: Dido und Aineias 227; Orestes 517
Picinello, Filippo: Artemis 160; Poseidon 601
Pico della Mirandola, Giovanni: Aphrodite 106, 108; Apollon 124; Ares 135; Artemis 157; Dionysos 237; Eros 269 f.; Kentauren 389; Nymphen 479
Picot, François Edouard: Psyche 629
Pictor, Georg: Herakles 335
Piero di Cosimo, eigentl. Piero di Lorenzo: Ares 137; Hephaistos 319; Kephalos und Prokris 394; Perseus 568; Prometheus 610, 615
Pietro da Cortona: Apollon 126; Dido und Aineias 226
Pignolet de Montclair, Michel: Pyramos und Thisbe 644
Pindar (Pindaros): Achilleus 2; Aias 35; Amphitryon und Alkmene 69; Apollon 117; Athena 173; Chariten 184; Dionysos 232, 239; Ganymedes 292; Gorgo 297 f.; Herakles 328; Iason und die Argonauten 357 f.; Kassandra 382; Kastor und Polydeukes 385; Medeia 418, 423, 426; Moiren 436; Musen 441, 443; Odysseus 486; Perseus 567; Sisypchos 662; Zeus 676 f.
Pinelière, Guérin de la: Phaidra 583
Pinturicchio, eigentl. Bernardino di Betto di Biagio: Endymion 255, Odysseus 491
Pio, Asciano: Endymion 255
Pipkow, Lubomir: Antigone 94
Pirandello, Luigi: Artemis 161; Phaidra 586
Pisan, Pizan s. Christine de Pizan
Pisano, Andrea: Daidalos und Ikaros 194
Pischinger, Hans: Kassandra 384
Pittoni, Giovanni Battista: Aktaion 49
Pizzetti, Ildebrando: Oidipus 504; Phaidra 588
Platen, August Graf von: Kassandra 383; Oidipus 502
Plath, Sylvia: Ariadne 148; Silen, Satyr 651
Platon: Achilleus 2; Adonis 16; Aias 33; Aktaion 44, 46; Alkestis und Admetos 53; Aphrodite 98, 106; Apollon 118, 120; Athena 173; Chariten 187; Dionysos 232, 238; Endymion 253; Eros 262 f., 266, 272; Ganymedes 292, 295; Hermes 346; Kirke 397; Marsyas 413 f.; Moiren 437 f.; Musen 443, 457; Niobe 470; Nymphen 475; Odysseus 486; Orpheus 523, 529, 533; Pan 539; Paris 552; Prometheus 605; Silen, Satyr 647; Sirenen 656; Zeus 675
Plautus, Titus Maccius: Amphitryon und Alkmene 69 ff., 75; Eros 263; Hermes 345; Kirke 396; Zeus 677
Pleier, Der: Perseus 567
Plethon, Georgios Gemistos: Dionysos 237; Orpheus 531
Plinius Secundus, Gaius (d.Ä.): Aphrodite 102; Artemis 154; Danaë 199; Endymion 253, 255; Hermes 345; Kadmos 379; Kentauren 388; Narkissos 458; Nymphen 476; Persephone 564; Pomona 596, 598 f.
Plomer, William Charles Franklyn: Europa 282
Plotin (Plotinos): Eros 266; Kirke 397; Kronos 405; Narkissos 459, 461; Pandora 546; Prometheus 608, 611
Plutarch (Plutarchos): Andromache 77; Ares 135; Ariadne 141, 147; Athena 173; Daphne 203; Dionysos 232 f., 238; Kirke 396, 398; Midas 429; Moiren 437; Niobe 470; Odysseus 487; Pan 540, 542; Persephone 564; Prometheus 610; Theseus 670
Poe, Edgar Allen: Sirenen 659
Poelenburgh, Cornelis van: Nymphen 480
Pohle, David: Hephaistos 319
Poinsinet de Sivry, Louis: Aias 36
Poliziano, Angelo: Aphrodite 106; Athena 176; Daphne 206; Europa 279; Galatea und Polyphemos 287, 289; Herakles 336; Orpheus 529, 532; Pan 541; Persephone 564
Pollaiuolo, Antonio: Daphne 207; Herakles 336, 338
Pollarolo, Carlo Francesco: Marsyas 416
Polo, Gil: Artemis 156
Polygnot (Polygnotos): Andromache 77; Ariadne 142; Kassandra 382; Sisypchos 663
Polyklet (Polykleitos): Hermes 345; Narkissos 459; Pan 540
Pompeius Trogus: Dido und Aineias 218
Pomponius Laetus: Atreus und Thyestes 181
Pomponius, Lucius (von Bononia): Marsyas 413
Ponce, Bartolomé: Artemis 156
Ponsard, François: Odysseus 492, 498
Pontanus, Johannes Isaacus: Daphne 206
Pontormo, Jacopo, eigentl. Jacopo Carrucci: Eros 270; Leda 410; Pomona 597; Pygmalion 635
Poot, Marcel: Pygmalion 639
Pope, Alexander: Nymphen 480; Odysseus 491; Pomona 597
Popper, Karl Raimund: Oidipus 508
Porcel y Salablanca, José Antonio: Adonis 20
Porphyrios: Kirke 397; Nymphen 475, 478; Persephone 564; Pygmalion 631; Telemachos 665
Porpora, Nicola Antonio: Ariadne 147; Dionysos 241
Porter, Cole: Amphitryon und Alkmene 74
Porter, Katherine Anne: Kirke 401
Postel, Christian Heinrich: Adonis 24; Dionysos 240; Iphigeneia 373; Pygmalion 636
Posthumus, Hermannus: Niobe 472

- Potter, Dirk:** Hero und Leander 353; Pyramos und Thisbe 642
Poulenc, Francis: Aktaion 52
Pound, Ezra: Aktaion 50; Apollon 128; Herakles 341; Kadmos 381; Kirke 401; Odysseus 496; Philomela und Prokne 593; Silen, Satyr 651
Pousseur, Henri: Elektra 252
Poussin, Nicolas: Achilleus 7; Adonis 23; Aias 36; Artemis 162; Daphne 208; Dido und Aineias 226; Dionysos 245; Endymion 255; Galatea und Polyphemos 290; Kephalos und Prokris 394 f.; Midas 431; Musen 452; Narkissos 462; Orpheus 532; Pan 541; Phaëthon 575; Phaidra 584; Pyramos und Thisbe 644; Theseus 672
Powers, Richard: Pygmalion 638
Poynter, Sir Edward John: Atalanta 169
Pradon, Nicolas: Kassandra 383; Phaidra 583; Pyramos und Thisbe 643
Praetorius, Michael: Musen 453
Praxiteles: Aphrodite 100, 102; Dionysos 234; Eros 265; Hermes 345; Marsyas 414; Narkissos 462; Niobe 470 f.; Pan 540; Persephone 564; Silen, Satyr 648
Prechtel, Robert: Alkestis und Admetos 58
Preller, Friedrich: Odysseus 497; Sirenen 660
Prellwitz, Gertrud: Oidipus 502
Preti, Mattia: Dido und Aineias 225
Primaticcio, Francesco: Agamemnon und Klytaimnestra 29; Hektor 305; Helena 312; Musen 450; Odysseus 492; Phaidra 584; Sirenen 660
Pringsheim, Klaus: Penthesileia 561
Procaccini, Teresa: Oidipus 504
Prodikos aus Keos: Herakles 330
Prodromos, Theodoros: Hero und Leander 352
Proklos: Athena 175; Helena 311; Hero und Leander 353; Kirke 397; Kronos 405; Musen 447; Telemachos 665
Prokofiev, Sergey: Pygmalion 639
Prokopios: Phaidra 580
Properz (Propertius, Sextus): Amazonen 63; Artemis 153; Endymion 253; Eos 258; Eros 264; Herakles 331; Kirke 396; Musen 444
Protagoras von Abdera: Antigone 82; Prometheus 611
Prudentius: Aphrodite 103; Ariadne 143; Eros 268
Prud'hon, Pierre-Paul: Adonis 25; Andromache 79; Musen 455
Pseudo-Boltraffio: Narkissos 460
Pseudo-Cyprian: Hermes 346
Pseudo-Longinos: Aias 33; Oidipus 501
Ptolemaios: Artemis 152
Puccini, Giacomo: Artemis 163
Pugent de la Serre, Jean: Endymion 255
Puget, Pierre: Helena 312; Perseus 568
Pugnani, Gaetano: Adonis 24
Purcell, Daniel: Ares 138
Purcell, Henry: Amphitryon und Alkmene 73; Dido und Aineias 224; Oidipus 504
Puschkin, Alexander Sergejewitsch: Musen 454
Puvis de Chavannes, Pierre: Orpheus 535
Pynchon, Thomas: Oidipus 504
Pythagoras: Apollon 117; Hermes 347; Musen 442; Orpheus 529, 533
Python: Amphitryon und Alkmene 70
Q
Quandt, Wilhelm: Eos 258
Quellinus, Erasmus: Iason und die Argonauten 362
Quercia, Jacopo della: Eros 270
Quevedo, Francisco de: Apollon 125; Daphne 207; Musen 448
Quinault, Philippe: Dionysos 240; Musen 453; Phaëthon 575; Psyche 627; Theseus 671
Quinet, Edgar: Orpheus 533
Quintilian (Quintilianus, Marcus Fabius): Kastor und Polydeukes 385
Quintus von Smyrna (Smyrnaeus): Achilleus 4; Eos 258; Niobe 470; Penthesileia 557
R
Raabe, Wilhelm: Musen 453; Nymphen 481
Rabe, David: Agamemnon und Klytaimnestra 30; Orestes 519
Rabelais, François: Dionysos 238; Musen 450; Pan 541
Racine, Jean: Achilleus 7; Aktaion 50; Alkestis und Admetos 56; Andromache 78 f.; Antigone 86; Iphigeneia 370, 372 f.; Minotauros 434; Odysseus 489; Orestes 515 ff.; Phaidra 583 ff.; Theseus 671
Raffael, eigentl. Raffaello Sanzio/Santi: Apollon 125; Athena 177; Dido und Aineias 225; Eos 259; Eros 270; Galatea und Polyphemos 289; Herakles 335; Hermes 348; Leda 410; Marsyas 415; Musen 451; Paris 553; Psyche 625
Raimondi, Marcantonio: Apollon 126; Eos 259; Orpheus 531; Paris 553; Pyramos und Thisbe 644
Raine, Kathleen: Moiren 440
Raleigh, Sir Walter: Amazonen 64; Artemis 156
Rameau, Jean-Philippe: Aktaion 52; Andromache 80; Athena 178; Hera 324; Kastor und Polydeukes 386; Phaidra 584 f.; Pygmalion 636; Theseus 671
Ramis de Pareja, Bartolomeo: Musen 452
Ramler, Karl Wilhelm: Herakles 335; Pygmalion 634, 636
Ranke-Graves, Robert von: Agamemnon und Klytaimnestra 30
Ransmayr, Christoph: Philomela und Prokne 594
Ranvier, Joseph Viktor: Prometheus 619
Raoux, Jean: Pygmalion 635; Telemachos 666
Rappolt, Thomas: Nymphen 479
Rarisch, Klaus M.: Oidipus 503
Rauch, Christian Daniel: Athena 177
Rauschenberg, Robert: Ganymedes 295
Rautavaara, Einojubani: Marsyas 417
Rauzzini, Venanzio: Pyramos und Thisbe 645
Ravel, Maurice: Pygmalion 639
Read, Herbert: Achilleus 11

Rebel, François: Pyramos und Thisbe 644
Reboiro, Antonio Fernandez: Oidipus 506
Redi, Francesco: Dionysos 239
Redon, Odilon: Aphrodite 112; Musen 455; Orpheus 535; Phaëthon 576
Reeve, William: Hero und Leander 355
Regnaudin, Thomas: Nymphen 480
Régnier, Henri de: Marsyas 416
Regoli, Sebastiano: Hera 323
Rehfish, Hans José: Aias 37
Reich, Wilhelm: Oidipus 510
Reinhardt, Max: Ariadne 149
Rembrandt van Rijn: Aktaion 48; Artemis 159; Athena 177; Europa 281; Ganymedes 294; Hera 323; Medeia 422; Persephone 565; Pyramos und Thisbe 644
Remigius von Auxerre: Adonis 18; Herakles 333; Orpheus 526; Perseus 567
Rémy, Abraham: Endymion 255
Renan, Ernest: Adonis 24
Renault, Mary: Theseus 672
Reini, Guido: Atalanta 169; Eos 260; Helena 312; Marsyas 415
Renoir, Auguste: Artemis 162
Restout, Jean: Andromache 79
Rétif de la Bretonne, Nicolas Edme: Pygmalion 637
Rettenpacher, Simon: Perseus 568
Reusner, Nicolas: Daidalos und Ikaros 193; Endymion 254; Iason und die Argonauten 361; Kephalos und Prokris 395; Marsyas 414; Niobe 472; Nymphen 479
Reutter, Georg: Musen 453
Reynold, Joshua: Hera 324; Kirke 400; Musen 452; Psyche 626
Reyrac, Abbé de: Orpheus 530
Rhinthon: Amphitryon und Alkmene 71
Ribera, Jusepe de: Adonis 23; Apollon 126; Marsyas 415
Ricci, Sebastiano: Achilleus 7; Aktaion 49; Ariadne 146; Gorgo 299; Kentauren 389
Rich, Adrienne: Amazonen 66; Demeter 215
Richard de Fournival: Minotauros 434
Richardson, Jack: Orestes 518
Richmond, William Blake: Elektra 249
Richter, Hans Werner: Antigone 91
Richter, Joseph: Alkestis und Admetos 57
Ricœur, Paul: Oidipus 510
Ridewell, John: Hera 323
Riedinger, Johann: Dionysos 241
Riehm, Rolf: Sirenen 660
Rieti, Vittorio: Ariadne 150
Righini, Vincenzo: Athena 177
Rihm, Wolfgang: Oidipus 504
Rilke, Rainer Maria: Alkestis und Admetos 58, 60; Apollon 129; Artemis 161; Daphne 210; Leda 411; Narkissos 465; Orpheus 533; Phaidra 586; Sirenen 659
Rimbaud, Arthur: Aphrodite 111; Ariadne 148; Europa 281; Musen 454; Pan 542
Rimsky-Korsakov, Nikolai: Pan 543; Sirenen 660
Rinehart, William Henry: Antigone 92
Rinuccini, Ottavio: Ariadne 147; Daphne 209; Eros 272; Nymphen 480; Orpheus 532
Ripa, Cesare: Athena 176; Eos 259; Europa 282; Musen 450; Sirenen 659
Rist, Johann: Perseus 568
Ritsos, Jannis: Achilleus 11; Aias 37; Amphitryon und Alkmene 74; Orestes 518
Ritter, Rudo: Penthesileia 561
Robbe-Grillet, Alain: Minotauros 435; Oidipus 503; Theseus 672
Robbia, Luca della: Orpheus 530
Robbins, Jerome: Silen, Satyr 652
Roberti, Ercole de': Iason und die Argonauten 361; Psyche 625
Robinson, Theodore: Pyramos und Thisbe 645 f.
Roccaforte, Gaetano: Antigone 87
Rochefort, Jean-Baptiste: Europa 282
Roche-grosse, Georges: Andromache 80
Roda Roda, Alexander: Chariten 189
Rodin, Auguste: Adonis 25; Apollon 129; Ariadne 148; Athena 179; Demeter 215; Dionysos 245; Eos 260; Galateia und Polyphemos 290; Hermes 350; Minotauros 434; Orpheus 535; Prometheus 619; Psyche 629; Pygmalion 639; Silen, Satyr 652
Rohde, Erwin: Dionysos 244 f.; Psyche 628
Rohlf, Christian: Endymion 257
Roig, Montserrat: Agamemnon und Klytaimnestra 31
Rolland, Romain: Antigone 91
Rollenhagen, Gabriel: Sisyphos 663
Rolli, Paolo Antonio: Dionysos 241
Rollinat, Maurice: Kirke 401
Romako, Anton: Endymion 257
Romano s. Giulio Romano
Romney, George: Cassandra 383; Kirke 400
Ronconi, Luca: Orestes 519
Ronsard, Pierre de: Adonis 19; Aktaion 46; Andromache 78; Aphrodite 106; Artemis 156; Daidalos und Ikaros 194; Daphne 207; Eos 259; Eros 269; Europa 280; Helena 312; Herakles 335; Hermes 347, 350; Iason und die Argonauten 360; Cassandra 383; Kastor und Polydeukes 386; Kephalos und Prokris 392; Leda 409; Musen 449; Narkissos 461; Pandora 546; Perseus 568; Phaëthon 574
Rosa, Salvator: Kadmos 380; Oidipus 505
Roscher, Wilhelm Heinrich: Athena 178
Roseingrave, Thomas: Narkissos 463
Rosenberg, Hilding: Aias 37; Oidipus 504
Rosmer, Ernst, eigentl. Elsa Bernstein: Achilleus 11; Hero und Leander 356
Rossetti, Dante Gabriel: Helena 315; Hero und Leander 356; Cassandra 384; Kirke 401; Pandora 549; Persephone 566
Rossi, Franco: Odysseus 498

Rossi, Luigi: Orpheus 532
Rossi, Vincenzo de: Herakles 336
Rossini, Gioacchino: Oidipus 504
Rössler, Matthias: Pomona 598
Rosso Fiorentino, eigentl. Giovan Battista di Jacopo: Achilleus 7; Adonis 21; Hektor 305; Musen 451; Pandora 548
Rosso, Zoane: Europa 280
Rothko, Mark: Agamemnon und Klytaimnestra 31
Rothstein, James: Ariadne 149
Rotimi, Ola: Oidipus 503
Rotrou, Jean de: Amphitryon und Alkmene 72; Antigone 86; Dionysos 246; Herakles 337; Iphigeneia 370
Roucher, Jean-Antoine: Europa 281
Rouget, Georges: Oidipus 505
Rousseau, Jean-Baptiste: Adonis 24; Aphrodite 110; Europa 282; Iason und die Argonauten 362
Rousseau, Jean-Jacques: Musen 453; Narkissos 464; Odysseus 491; Pygmalion 634, 636 f., 639; Telemachos 666
Roussel, Albert: Dionysos 246
Rowe, Nicholas: Odysseus 491
Rowlandson, Thomas: Pygmalion 638
Rowling, Joane K.: Hephaistos 320
Rubens, Peter Paul: Achilleus 7; Adonis 23; Aias 39; Amazonen 65; Apollon 126; Ares 137; Artemis 158; Atalanta 168; Athena 177; Chariten 186; Dido und Aineias 225; Endymion 255; Europa 281; Gorgo 299; Hektor 305; Hera 324; Hermes 348; Hero und Leander 354; Kadmos 380; Kastor und Polydeukes 386; Kephalos und Prokris 394; Kronos 404; Medeia 421; Moiren 439; Nymphen 480; Odysseus 491; Pan 541; Paris 554; Persephone 565; Perseus 568; Phaëthon 575; Phaidra 584; Philomela und Prokne 592; Poseidon 602; Prometheus 616; Pyramos und Thisbe 644; Silen, Satyr 650; Sirenen 660
Rubinstein, Ida: Artemis 163; Psyche 630
Rubinstein, Nikolay: Pygmalion 640
Rucellai, Giovanni: Antigone 86
Rudolf von Erms: Amazonen 63; Danaë 199; Dionysos 235; Europa 279; Hera 323; Hermes 347
Ruggiero de' Ruggieri: Sirenen 660
Ruiz, Juan: Eros 267
Rukeyser, Muriel: Oidipus 503
Runge, Philipp Otto: Achilleus 8; Eos 261
Ruskin, John: Athena 178
Russell, Willy: Pygmalion 637
Rüter, Hugo: Oidipus 504

S
Saavedra Fajardo, Diego de: Ares 136
Sabinus, Georg: Daidalos und Ikaros 193
Sacchini, Antonio: Andromache 78; Antigone 87; Oidipus 504
Sachs, Hans: Achilleus 6; Agamemnon und Klytaimnestra 28; Alkestis und Admetos 55; Apollon 125; Atalanta 167; Athena 176; Daphne 207; Dido und Aineias 223; Hero und Leander 353; Niobe 472; Odysseus 489; Oidipus 501; Paris 553; Perseus 568; Pyramos und Thisbe 643; Sirenen 658
Sackville, Thomas: Atreus und Thyestes 182
Sackville-West, Edward: Odysseus 498
Sacratì, Francesco: Achilleus 9; Aphrodite 110
Sáez Zumeta, Juan: Adonis 19
Saferstein, Robert J.: Oidipus 504
Saint-Amant, Marc-Antoine Gérard Sieur de: Daphne 207
Saint-Saëns, Camille: Musen 456; Phaëthon 577; Pygmalion 640
Salazar y Torres, Agustín de: Kephalos und Prokris 392
Salieri, Antonio: Europa 282
Salinas, Pedro: Perseus 569
Salinger, Ivo: Artemis 163
Sallebray: Andromache 78
Salomon, Bernard: Adonis 20; Pygmalion 635
Salustios: Persephone 564
Salutati, Coluccio: Dionysos 237; Gorgo 298; Herakles 334; Orpheus 529
Salvi, Antonio: Andromache 78; Orestes 516
Salviati, Cassandre: Cassandra 383
Sambucus, Johannes: Aktaion 45
Sances, Giovanni Felice: Apollon 127
Sandor, Walter Savage: Achilleus 10
Sandrart, Joachim von: Kronos 404; Pygmalion 635
Sandys, Frederick: Cassandra 384
Sannazaro, Jacopo: Artemis 155; Daidalos und Ikaros 194; Daphne 206; Endymion 254; Galateia und Polyphemos 287
Sannyrion: Danaë 199
Sansovino, Jacopo: Athena 177; Dionysos 240
Sanuto, Giulio: Adonis 21
Sappho: Adonis 16; Aphrodite 98, 113; Chariten 184; Eros 262; Helena 309; Niobe 469; Philomela und Prokne 591
Saraceni, Carlo: Daidalos und Ikaros 194
Sargent, John Singer: Athena 178
Sarpiento, Domingo F.: Apollon 129
Sarti, Giuseppe: Andromache 78
Sarto, Andrea del: Daphne 207
Sartorio, Antonio: Orpheus 532
Sartorio, Giulio Aristide: Kirke 401
Sartre, Jean-Paul: Elektra 251; Gorgo 300; Cassandra 384; Orestes 518 ff.
Satie, Erik: Gorgo 301; Hermes 351
Satzenhoven, Friedrich: Ariadne 147
Sauvot, Ballot de: Pygmalion 636
Saville, Peter: Oidipus 506
Savinio, Alberto: Iason und die Argonauten 363; Odysseus 495; Perseus 570
Sbarra, Francesco: Paris 555
Scaliger, Julius Caesar: Hero und Leander 353
Scarlatti, Alessandro: Adonis 24; Aias 39; Amazonen 65; Aphrodite 110; Artemis 160;

Nymphen 480; Poseidon 602; Pyramos und Thisbe 644; Telemachos 667

Scarlatti, Domenico: Achilleus 9; Narkissos 463

Scarlatti, Giuseppe: Antigone 87

Scelsi, Giacinto: Achilleus 13

Scève, Maurice: Aktaion 46; Artemis 156; Daphne 206; Endymion 254; Eros 269

Schadow, Johann Gottfried: Achilleus 8; Moiren 439

Schedel, Hartmann: Prometheus 611; Silen, Satyr 649

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Apollon 127; Demeter 214; Dionysos 234, 241, 243; Oidipus 506; Pan 542; Persephone 566; Prometheus 615

Schia, Sandro: Ariadne 149

Schiavone, Andrea: Hera 324

Schiavonetti, Luigi: Hektor 305

Schickele, Peter: Oidipus 504

Schickele, René: Pan 542

Schiebeler, Daniel: Ariadne 145; Hero und Leander 355; Pygmalion 634

Schiller, Friedrich von: Achilleus 9; Aias 36; Andromache 78 f.; Aphrodite 110; Artemis 161; Chariten 188; Demeter 214; Dionysos 239; Hektor 305; Hephaistos 320; Herakles 340; Hero und Leander 355; Iphigenia 368; Cassandra 383; Moiren 439; Oidipus 502, 506; Pan 541; Persephone 565

Schilling, Tom: Silen, Satyr 652

Schillings, Max von: Oidipus 504

Schinkel, Karl Friedrich: Nymphen 483

Schivazappa, Piero: Odysseus 498

Schlegel, August Wilhelm: Narkissos 464; Oidipus 502, 507; Pygmalion 635, 638

Schlegel, Friedrich: Achilleus 9 f.; Apollon 127, 130; Narkissos 464; Oidipus 502, 506; Pan 541; Pygmalion 635

Schlegel, Johann Elias: Cassandra 383; Orestes 515; Pygmalion 634, 636

Schliemann, Heinrich: Agamemnon und Klytaimnestra 30

Schlierf, Werner: Oidipus 503

Schlöndorff, Volker: Antigone 95

Schmidt, Arno: Silen, Satyr 651

Schmidt, Leopold: Odysseus 498

Schmidtbonn, Wilhelm: Achilleus 11; Pygmalion 637

Schmitz, Andreas: Oidipus 503

Schnabel, Ernst: Odysseus 495

Schnebel, Dieter: Marsyas 417; Pan 543

Schnebel, Wolfgang: Sisyphos 663

Schneider, Rolf: Europa 284

Schnorr von Carolsfeld, Veit Julius: Andromache 79

Schoch, Johann Georg: Daidalos und Ikaros 193

Schoeck, Othmar: Penthesilea 561

Schönberg, Arnold: Ariadne 149

Schoor, Louis van: Perseus 568

Schopenhauer, Arthur: Dionysos 242; Odysseus 493; Oidipus 509; Orestes 518; Pan 542; Prometheus 618

Schoubroeck, Pieter: Amazonen 65

Schröder, C.: Pyramos und Thisbe 644

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Kronos 405

Schubert, Franz: Ariadne 149; Artemis 163; Ganymedes 295; Hektor 305; Kastor und Polydeukes 386

Schubert, Friedrich: Oidipus 504

Schumann, Robert: Moiren 440

Schuré, Edouard: Orpheus 533

Schürmann, Georg Caspar: Iason und die Argonauten 362

Schütz, Heinrich: Daphne 209; Poseidon 602

Schütz, Stefan: Amazonen 65; Iason und die Argonauten 364

Schütz, Wilhelm von: Niobe 472

Schwab, Gustav: Herakles 340; Cassandra 383; Odysseus 492, 495

Schwaen, Kurt: Midas 432

Schweitzer, Anton: Herakles 340

Schwind, Moritz von: Chariten 187; Hero und Leander 356; Midas 431

Sciarrino, Salvatore: Pan 543

Scott, Ridley: Philomela und Prokne 595

Scribe, Eugène: Aktaion 51; Phaidra 588

Sebald, Winfried Georg: Kronos 406; Odysseus 496

Sebastiano del Piombo: Adonis 21, 25; Galateia und Polyphemos 289; Philomela und Prokne 592

Seckendorff, Karl Siegmund von: Athena 178

Sedulius Scottus: Herakles 334

Seferis, Giorgos: Iason und die Argonauten 363; Odysseus 494; Orestes 518

Seghers, Anna: Iason und die Argonauten 363

Sellaio, Jacopo del: Psyche 625

Seneca, Lucius Annaeus d.J. (Minor): Achilleus 3; Agamemnon und Klytaimnestra 28; Andromache 77 f.; Antigone 84, 86; Atreus und Thyestes 180 f.; Chariten 185; Elektra 248 f.; Eros 264; Helena 310; Hera 322; Herakles 327, 330, 334; Cassandra 382; Medea 420 f., 425; Niobe 470; Odysseus 486; Oidipus 501; Phaëthon 572; Phaidra 578 ff.

Séon, Alexandre: Orpheus 535

Serafino Aquilano: Kentauren 389

Sergel, Johann Tobias: Achilleus 8

Serre, Jean-Louis-Ignace de la: Pyramos und Thisbe 644

Serrur, Henri: Aias 39

Sertor, Gaetano: Pyramos und Thisbe 645

Servais, Franz: Musen 456

Servius Tullius: Artemis 151

Servius: Adonis 15; Ariadne 143; Artemis 152; Chariten 185; Endymion 254; Herakles 332; Kentauren 388 f.; Kirke 397; Pan 540; Phaidra 581; Pomona 596; Prometheus 609, 611

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper: Chariten 187; Hermes 350

Shakespeare, William: Achilleus 7; Adonis 20; Aias 36; Aktaion 47; Amphitryon und Alkmene 72; Aphrodite 106; Apollon 125; Ares 135 f.; Atreus und Thyestes 182; Daphne 207; Demeter 213;

Ganymedes 294; Hektor 305; Hera 323; Herakles 337; Cassandra 383; Minotauros 434; Musen 449; Odysseus 486, 490 f.; Orestes 515, 518; Philomela und Prokne 592, 594; Pyramos und Thisbe 643, 645; Theseus 670

Shaw, George Bernard: Pygmalion 637, 639

Shay, Jonathan: Achilleus 12

Shelley, Mary: Demeter 215; Midas 430; Persephone 566; Prometheus 615

Shelley, Percy Bysshe: Adonis 25; Apollon 128; Gorgo 300; Midas 431; Musen 454; Oidipus 502; Pan 542; Persephone 566; Philomela und Prokne 593; Prometheus 614, 618

Shenstone, William: Herakles 335

Shirley, James: Eros 272; Odysseus 489

Shortt, Allan: Athena 179

Sibelius, Jean: Pan 543

Sidney, Philip: Aktaion 47

Sidonius Apollinaris, Gaius Sollius Modestus: Moiren 436; Pomona 596

Sidur, Wadim Abramowitsch: Europa 284

Siebert, Wilhelm Dieter: Poseidon 603

Siegert, Georg: Orestes 517

Signorelli, Luca: Kirke 398; Odysseus 489; Orpheus 531; Pan 541

Silcher, Friedrich: Aias 38

Silius Italicus, Tiberius Catius Asconius: Herakles 331; Kirke 396

Silvestre, Louis d.J.: Daphne 208

Simias von Rhodos: Eros 263

Simmons, Dan: Endymion 256

Simonides von Keos: Achilleus 2; Europa 276; Kastor und Polydeukes 385

Sintenis, Renée: Daphne 210

Sitwell, Edith: Oidipus 503; Silen, Satyr 651

Skelton, Mathew: Endymion 256

Skopas: Aphrodite 98; Kastor und Polydeukes 385; Narkissos 462; Niobe 470

Skrjabin, Alexander: Prometheus 620

Slevogt, Max: Achilleus 12; Hektor 306

Smith, Alice Mary: Iason und die Argonauten 365

Smith, William Robertson: Dionysos 243

Sokol, John: Alkestis und Admetos 60

Sokrates: Aias 33; Marsyas 414; Musen 442; Paris 553; Silen, Satyr 647

Soler, Joseph: Oidipus 504

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: Oidipus 502, 507

Solis, Virgil: Niobe 472; Pygmalion 635

Sollima, Eliodoro: Oidipus 504

Solomon, Solomon Joseph: Aias 39; Cassandra 384

Sontag, Susan: Kronos 406; Pyramos und Thisbe 645

Sophilos: Nymphen 476

Sophokles: Achilleus 2; Agamemnon und Klytaimnestra 27; Aias 34, 36 ff.; Antigone 81 ff., 86 ff.; Aphrodite 98; Apollon 118; Atreus und Thyestes 180 f.; Danaë 199; Dionysos 230; Elektra 247; Eros 263; Herakles 329, 341; Niobe 469; Odysseus 486 f.; Oidipus 500 f.; Orestes 513, 515;

Orpheus 530; Pandora 545 f.; Perseus 567; Phaidra 584; Philomela und Prokne 590 f.; Sisyphos 662

Soto de Rojas, Pedro: Adonis 19

Soto, Hernando de: Phaidra 582

Sousa Macedo, António de: Odysseus 490

Spada, Leonello: Dido und Aineias 225

Spagnula, Giuseppe: Achilleus 12

Sparemblek, Milko: Oidipus 504

Spender, Steven: Oidipus 503

Spenser, Edmund: Adonis 20, 25; Aktaion 47; Amazonen 64; Aphrodite 106; Daphne 207; Eros 269; Hera 323; Kirke 399; Musen 449

Sperling, Hieronymus: Iason und die Argonauten 362

Spielberg, Steven: Philomela und Prokne 595

Spieß, Eric: Hero und Leander 356

Spinoza, Baruch de: Dionysos 239

Spitteler, Carl: Hera 325; Herakles 341; Prometheus 618

Sporer, Fidelis: Gorgo 299

Spranger, Bartholomäus: Adonis 22; Athena 177; Chariten 186; Herakles 337; Kirke 400

Spreng, Johannes: Pyramos und Thisbe 643

Staden, Sigmund Theophil: Ariadne 147

Stadler, Ernst: Dionysos 244

Stahl, Hermann: Odysseus 495

Stampiglia, Silvio: Aphrodite 110; Nymphen 480

Stanford, Charles Villiers: Oidipus 504

Starer, Robert: Phaidra 587

Statius, Papinius Publius: Achilleus 1 f., 3; Antigone 81, 84 ff., 93, 95; Ares 132, 135; Ganymedes 292; Kirke 396; Odysseus 487; Oidipus 501; Theseus 670

Steffani, Agostino: Niobe 472

Stefonio, Bernardino: Phaidra 582

Steideler, Franz Gottlieb: Orestes 516

Stein, Peter: Orestes 519

Steiner, John: Oidipus 510

Steiner, Rudolf: Adonis 25

Steinhöwel, Heinrich: Pyramos und Thisbe 642

Steinwachs, Ginka: Europa 283

Stengel, Carl: Pomona 598

Sternberg, Josef von: Aphrodite 113

Sterne, Laurence: Europa 281

Stesichoros aus Himera: Achilleus 2; Elektra 247; Europa 276; Helena 308 f.; Herakles 328; Zeus 676

Stevens, Wallace: Odysseus 494

Stieler, Kaspar: Aphrodite 107

Stifter, Adalbert: Nymphen 481

Stilicho: Moiren 436

Stiller, Mauritz: Ganymedes 295

Stirling, Earl of s. William Alexander

Stoa, Quinziano: Orpheus 530

Stöckl, Ula: Antigone 95

Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu: Cassandra 383

Stölzel, Gottfried Heinrich: Aphrodite 110

Storm, Theodor: Psyche 628

Strabon: Dionysos 232; Gorgo 297; Sisyphos 662

Straet, Jan van der: Kirke 400
Straub, Jean-Marie: Antigone 95
Strauß, Botho: Atalanta 170; Odysseus 495; Pan 543
Strauss, Richard: Apollon 130; Ariadne 149;
 Athena 179; Danaë 200; Daphne 210; Dionysos 245;
 Elektra 252; Helena 316; Kirke 402; Orestes 520;
 Phaidra 588
Stravinskij, Igor: Musen 456; Oidipus 503f.;
 Orpheus 536; Persephone 566
Streeton, Arthur: Adonis 25
Stricker, Der: Perseus 567
Striggio, Alessandro: Orpheus 532
Strindberg, August: Perseus 569
Strozzi, Barbara: Musen 453
Strozzi, Tito: Dionysos 237
Stuart, Mary: Endymion 254
Stuck, Franz von: Amazonen 66; Athena 178;
 Gorgo 301; Kirke 402; Oidipus 505; Orestes 519;
 Pan 543; Pygmalion 639; Sisyphos 663
Sturge Moore, T.: Athena 178
Styka, Tadeusz: Orpheus 534
Suarès, André: Achilleus 11; Minotauros 435
Sulpitius, Johannes: Dionysos 238
Suppé, Franz von: Ganymedes 295; Pygmalion 636,
 639
Sutermeister, Heinrich: Niobe 473
Suzuki, Tadashi: Agamemnon und Klytaimnestra 31
Swan, John M.: Orpheus 534
Sweeney, Kathleen: Philomela und Prokne 595
Swift, Jonathan: Apollon 125; Athena 176; Iason und
 die Argonauten 361
Swinburne, Algernon Charles: Aphrodite 111;
 Apollon 128; Demeter 215; Persephone 566;
 Phaidra 585; Philomela und Prokne 594
Sylvestre, Gregorio de: Pyramos und Thisbe 643
Sylvius, Aeneas: Daphne 206
Symonds, John Addington: Achilleus 10
Symons, Arthur: Kirke 401
Synesios: Eros 266
Szymanowski, Karol: Demeter 215; Penthesileia 561

T

Taccone, Baldassare: Aktaion 47
Tacitus, Cornelius: Kadmos 379
Taddeo di Bartolo: Ares 135
Taglioni, Filippo: Atalanta 170
Taglioni, Salvatore: Atalanta 170
Tairow, Alexander: Phaidra 587
Talma, Louise: Alkestis und Admetos 59
Tarcagnola di Gaeta, Giovanni: Adonis 19
Tarchi, Angelo: Dionysos 241; Orestes 517
Tarkowskij, Andrej: Prometheus 621
Tassaert, Octave: Pygmalion 638
Tasso, Bernardo: Eos 258f.; Pyramos und Thisbe 642
Tasso, Torquato: Amazonen 64; Ariadne 145;
 Daphne 206; Eros 269; Kirke 399; Musen 449;
 Nymphen 478; Odysseus 490; Oidipus 501;
 Penthesileia 559; Silen, Satyr 649
Tassoni, Alessandro: Endymion 255
Tate, Nahum: Dido und Aineias 224
Tatian (Tatianos): Europa 279; Orpheus 525
Taylor, Don: Antigone 95; Oidipus 506
Taymor, Julie: Atreus und Thyestes 182; Philomela und
 Prokne 595
Tchaikovsky, Pyotr Il'jich: Pygmalion 639
Telemann, Georg Philipp: Daphne 210;
 Nymphen 480
Telson, Bob: Oidipus 504
Tempelty, Eduard: Cassandra 383
Tempesta, Antonio: Pyramos und Thisbe 644
Tengnagel, Jan: Pomona 597
Teniers d.Ä., David: Hera 324
Tennyson, Alfred: Demeter 215; Eos 259;
 Iphigeneia 374; Odysseus 493; Paris 556;
 Telemachos 668
Tennyson, Frederick: Ariadne 148
Terburg, Friedrich: Kirke 401
Terenz (Terentius Afer, Publius): Amphitryon und
 Alkmene 71
Terradella, Domingo Miguel Bernabé: Demeter 214
Tertullian (Tertullianus, Quintus Septimius Florens):
 Amazonen 63; Artemis 153; Dido und Aineias 221;
 Hermes 346; Pandora 546; Prometheus 609f.
Testa, Pietro: Achilleus 7; Hektor 305
Theoderich: Orpheus 526
Theodont: Apollon 123
Theodorakis, Mikis: Aias 37; Antigone 94; Phaidra 587
Theodulf von Orléans: Herakles 333
Theognis: Eros 262; Ganymedes 292
Theokrit (Theokritos): Adonis 16, 19f.; Atalanta 164;
 Eos 258; Eros 263; Galateia und Polyphemos 286,
 288; Ganymedes 292; Herakles 329, 335; Kirke 396;
 Nymphen 475; Pan 539
Theophilus von Antiocheia: Orpheus 525
Thierry, Jean: Leda 410
Thiriet, Maurice: Oidipus 504
Thoma, Hans: Endymion 257
Thomson, George: Agamemnon und Klytaimnestra 40
Thomson, Isaac: Pyramos und Thisbe 643
Thorpe, Richard: Athena 179
Thorvaldsen, Bertel: Achilleus 8; Adonis 25; Aias 37;
 Apollon 129; Dionysos 240, 245; Eros 272;
 Ganymedes 295; Hephaistos 320; Iason und die
 Argonauten 362; Paris 555f.; Penthesileia 559;
 Psyche 629
Thukydides: Dido und Aineias 220
Tibaldi, Pellegrino: Kirke 400; Odysseus 491
Tibull (Tibullus, Albius): Aphrodite 99; Ares 133;
 Eos 258; Eros 264; Kirke 396
Tieck, Christian Friedrich: Cassandra 384
Tieck, Ludwig: Antigone 93; Aphrodite 110; Pan 542;
 Sisyphos 663
Tiepolo, Giambattista: Achilleus 8; Aktaion 49;
 Ares 138; Europa 281; Herakles 335; Hermes 349;
 Iphigeneia 369, 372; Persephone 565; Perseus 568

Tiepolo, Giovanni Domenico: Dido und
 Aineias 226f.; Hermes 349
Timaios von Tauromenion: Dido und Aineias 218,
 221
Timanthes: Iphigeneia 368
Timotheos: Leda 408
Tintoretto, Domenico, eigentl. Domenico Robusti:
 Pandora 549
Tintoretto, eigentl. Jacopo Robusti: Ariadne 146;
 Danaë 200; Demeter 213; Europa 281;
 Hephaistos 320; Musen 451; Niobe 471;
 Orpheus 531; Phaëthon 574; Pyramos und
 Thisbe 644
Tippett, Michael: Achilleus 13; Hektor 307
Tirso de Molina, eigentl. Gabriel Téllez: Amazonen 64;
 Ariadne 145
Tischbein, Johann Heinrich: Achilleus 8;
 Agamemnon und Klytaimnestra 29; Aias 37, 39;
 Andromache 79
Titericus: Pyramos und Thisbe 642
Titov, Alexei Nikolajewitsch: Perseus 569
Tizian, eigentl. Tiziano Vecellio: Adonis 21; Aktaion 48;
 Aphrodite 108, 112; Apollon 124, 126; Ariadne 146;
 Artemis 159; Danaë 200; Eros 270; Europa 281;
 Kirke 400; Marsyas 415; Orpheus 531; Perseus 568;
 Prometheus 616; Sirenen 658; Sisyphos 663
Topsøe, Vilhelm: Iason und die Argonauten 362
Toro, Guillermo del: Silen, Satyr 653
Torrejón y Velasco, Tomás de: Ares 138
Torri, Pietro: Oidipus 504
Torrini, Jacopo: Eros 270
Tottola, Andrea Leone: Niobe 473
Tournier, Louis: Leda 411
Tournier, Michel: Minotauros 435
Toussaint, Jean-Philippe: Narkissos 468
Tower, Joan: Amazonen 66
Traetta, Tommaso: Antigone 87; Hermes 349;
 Iphigeneia 374; Orestes 517
Trakl, Georg: Kronos 406; Pan 542
Traun, Karl Emanuel: Orestes 516
Travis, Roy: Oidipus 504
Trediakovskij, Vasilij K.: Odysseus 491
Treichel, Hans-Ulrich: Adonis 26; Aphrodite 113;
 Eros 273
Treuge, Lothar: Chariten 189
Tristan L'Hermite, François: Europa 280
Trnka, Jiří: Pyramos und Thisbe 645
Trojan, Václav: Pyramos und Thisbe 645
Tromboncino, Bartolomeo: Psyche 626
Troy, Jean-François de: Iason und die Argonauten 361
Tschudi, Ludwig Theodor von: Narkissos 464
Tuaille, Louis: Amazonen 66
Tudor, Antony: Paris 556
Türckis von Torgau, Damianus: Pyramos und
 Thisbe 643
Turner, William: Dido und Aineias 228; Hero und
 Leander 356; Persephone 565
Twombly, Cy: Aphrodite 113; Leda 412

Tyard, Pontus de: Aphrodite 106; Narkissos 461
Tzavella, Georges: Antigone 95
Tzetztes, Johannes: Niobe 471; Pandora 546;
 Sirenen 656

U

Udine, Ercole: Psyche 624
Uhland, Ludwig: Achilleus 10
Ulrich von Türheim: Penthesileia 558
Unamuno, Miguel de: Phaidra 586, 588
Ungaretti, Giuseppe: Dido und Aineias 228;
 Kronos 405
Updike, John: Kentauren 390
Urfey, Thomas d': Pan 543
Uyttenbroeck, Moses van: Apollon 126

V

Vadim, Roger: Aphrodite 113
Vaga, Perino del: Ariadne 146; Perseus 568
Vaganova, Agrippina Jakovlevna: Aktaion 52
Valeriano, Piero: Endymion 254; Europa 279
Valerius Flaccus, Gaius: Aphrodite 99; Iason und die
 Argonauten 357f.; Orpheus 524
Valéry, Paul: Hera 325; Musen 456; Narkissos 465;
 Orpheus 535
Valkenborch, Frederick van: Dido und Aineias 225
Vanni, Francesco Maria: Narkissos 462
Varchi, Benedetto: Daphne 206
Varesco, Giambattista: Elektra 250
Vargas Llosa, Mario: Artemis 162
Varius Rufus, Lucius: Atreus und Thyestes 180
Varotari, Alessandro (il Padovano): Orpheus 532
Varro, Marcus Terentius: Athena 174; Europa 278;
 Herakles 330; Moiren 436
Vasari, Giorgio: Apollon 125; Chariten 186;
 Demeter 213; Hera 324; Herakles 336, 338;
 Psyche 625
Vasco da Gama: Dionysos 239
Vega s. Garcilaso de Vega; s. Lope de Vega
Vega Carpio s. Lope de Vega
Velázquez, Diego: Ares 138; Dionysos 240;
 Hephaistos 320
Vellacott, Philipp: Oidipus 510
Venantius Fortunatus: Eros 266
Vendramin, Paolo: Adonis 23
Veneziano, Agostino: Daphne 207
Veniziano, Carlo: Endymion 255
Verazi, Mattia: Dionysos 241
Verconsin, Eugène: Telemachos 668
Vergil (Vergilius Maro, Publius): Achilleus 2; Aias 33;
 Amazonen 63; Andromache 77, 79; Aphrodite 99,
 101; Apollon 118, 121; Ares 133; Ariadne 143;
 Artemis 152, 155; Atalanta 168; Daidalos und
 Ikaros 191; Danaë 199; Dido und Aineias 218;
 Eos 260; Ganymedes 292; Hektor 303f., 307;
 Helena 310; Hephaistos 318; Hera 323; Herakles 331;
 Cassandra 382; Kentauren 388f.; Kirke 396f.;
 Kronos 404; Moiren 436; Musen 444;

Nymphen 475; Odysseus 486; Orestes 513; Orpheus 522f., 526, 529, 531, 533; Pan 539; Phaëthon 571; Phaidra 578; Poseidon 600f.; Pyramos und Thisbe 643
Verlaine, Paul: Musen 454
Vermeer van Delft, Antonis: Artemis 158
Vermeer, Jan: Musen 452
Vernet, Horace: Prometheus 619
Vernizzi, Ottavio: Europa 282
Veronese, Paolo: Adonis 22; Dionysos 240; Europa 281; Hera 324; Kephalos und Prokris 394
Verrall, Arthur Woollgar: Alkestis und Admetos 59
Vespucci, Amerigo: Amazonen 64
Vestvali, Felicita von: Athena 178
Vetemaa, Enn: Nymphen 482
Viau, Théophile de: Pyramos und Thisbe 643
Vico, Giambattista: Kirke 399; Odysseus 491
Vidal y Salvador, Manuel: Artemis 156
Vien, Joseph-Marie: Achilleus 8; Andromache 79; Eros 273
Vigand, Onorato: Aktaion 50
Vigène, Blaise de: Narkissos 461
Vigny, Alfred de: Orpheus 533
Villega, Antonio de: Pyramos und Thisbe 643
Villeneuve, Gabrielle Suzanne de: Psyche 625
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de: Kirke 401
Vinaver, Michel: Iphigeneia 375
Vinci s. Leonardo da Vinci
Vinzenz von Beauvais: Aphrodite 102; Sirenen 657
Visconti, Ennio Quirino: Ariadne 146
Visconti, Luchino: Eros 274
Visé, Jean Donneau de: Aphrodite 110
Vitalis von Blois: Amphitryon und Alkmene 71
Vittori, Loreto: Galateia und Polyphemos 288
Vivaldi, Antonio: Amazonen 65
Vivanti, Annie: Kirke 401
Vizzani, Pompeo: Atreus und Thyestes 181
Voltaire, eigentl. François-Marie Arouet: Amazonen 65; Ares 136, 138; Atreus und Thyestes 182; Elektra 249f.; Minotauros 434; Oidipus 502; Orestes 515, 517
Vondel, Joost van den: Odysseus 490
Vonnegut, Kurt: Kirke 401
Vorsterman, Lucas: Hero und Leander 354
Voss, Johann Heinrich: Demeter 214; Iason und die Argonauten 361
Vouet, Simon: Demeter 214; Europa 281
Vries, Adriaen de: Adonis 22; Hermes 348; Psyche 625
Vulpinus, Christian August: Nymphen 483

W

Wachowski, Andrew: Apollon 130
Wachowski, Larry: Apollon 130
Wagemann, D. von: Telemachos 668
Wagner, Richard: Achilleus 13; Antigone 94; Aphrodite 113; Apollon 130; Ariadne 148f.; Dionysos 245f.; Kirke 402; Oidipus 508; Phaidra 586, 588; Sirenen 660

Waiblinger, Friedrich Wilhelm: Phaëthon 576
Walcott, Derek: Achilleus 12; Hektor 306; Odysseus 496
Waldeck, Peter: Chariten 189
Walker, Alice: Philomela und Prokne 594f.
Waller, Edmund: Daphne 207
Walser, Robert: Odysseus 495
Walther von der Vogelweide: Aphrodite 103
Warburg, Aby: Nymphen 483
Warhol, Andy: Andromache 80; Ariadne 149; Hektor 306
Waterhouse, John William: Kirke 401; Nymphen 483; Pyramos und Thisbe 645
Watteau, Antoine: Aphrodite 109, 111; Artemis 158; Demeter 214; Eros 272; Paris 554f.
Watts, George Frederick: Minotauros 434
Weaver, John: Paris 555
Weber, Bernhard Anselm: Hero und Leander 355
Weber, Carl Maria von: Ariadne 149
Wedekind, Frank: Herakles 341; Pandora 549
Wedgwood, Josiah: Endymion 257
Weichselbaumer, Carl: Niobe 472
Weingartner, Felix: Oidipus 504
Weise, Christian: Pyramos und Thisbe 643
Weiss, Peter: Herakles 341
Weiß, Christian Felix: Amazonen 65; Atreus und Thyestes 182
Welcker, Carl Theodor: Herakles 340
Wellershoff, Dieter: Sirenen 659
Wellesz, Egon: Achilleus 11; Kadmos 381
Wells, Herbert George: Ares 139
Welty, Eudora: Kirke 401
Wenghöfer, Walter: Endymion 256
Werfel, Franz: Cassandra 384
Werff, Pieter van der: Leda 410
Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Oidipus 509
Wertenbaker, Timberlake: Philomela und Prokne 594
Wesnin, Alexander: Phaidra 587
West, Benjamin: Andromache 79; Gorgo 299; Helena 313; Orestes 516; Telemachos 666
Weterings, Joseph: Europa 284
Wharton, Edith: Demeter 215
Whitman, Tom: Ganymedes 295
Whitman, Walt: Hermes 350
Wickert, Erwin: Alkestis und Admetos 58
Wickram, Georg (Jörg): Philomela und Prokne 591; Pygmalion 633; Pyramos und Thisbe 642
Wieland, Christoph Martin: Alkestis und Admetos 56; Chariten 187; Endymion 255; Ganymedes 295; Herakles 340; Kephalos und Prokris 393; Midas 431; Musen 450; Pandora 547; Phaëthon 572; Prometheus 613; Psyche 625
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Dionysos 243; Herakles 340
Wilde, Oscar: Apollon 128; Endymion 256; Narkissos 464; Oidipus 503; Phaidra 586; Philomela und Prokne 594
Wilder, Thornton: Alkestis und Admetos 57, 59

Wilhelm de Conches: s. Guillaume (William) de Conches
Wilhelm III. von Oranien: Eos 260
Will, Édouard: Gorgo 300
William Alexander, Earl of Stirling: Eos 259
William von Malmesbury: Aphrodite 102
Williams, Tennessee: Orpheus 534
Willmann, Micheal Leopold: Perseus 568
Wilson Jr., Edmund: Kentauren 390
Winckelmann, Johann Joachim: Achilleus 10; Aias 36; Apollon 128f.; Chariten 187; Herakles 340; Marsyas 415; Pygmalion 634
Winghe, Jeremias van: Dido und Aineias 225
Winters, Yvor: Amphitryon und Alkmene 74
Wise, Robert: Helena 317
Wishnow, Jason: Oidipus 506
Wittgenstein, Ludwig: Oidipus 510
Wittig, Monique: Amazonen 66
Woehrmann, Dustin: Ganymedes 295
Wolf, Christa: Achilleus 11; Agamemnon und Klytämnestra 31; Hektor 306; Cassandra 384; Medeia 425; Penthesileia 561; Persephone 566
Wolf, Hugo: Ganymedes 295; Penthesileia 561
Wolf-Ferrari, Ermanno: Amphitryon und Alkmene 75
Wölfl, Joseph: Aktaion 50
Wolfram von Eschenbach: Eros 266
Wollen, Peter: Oidipus 506
Woolf, Virginia: Demeter 215; Poseidon 602
Wordsworth, William: Apollon 128; Hermes 350; Musen 454
Wright, John: Atreus und Thyestes 182
Wtewael, Joachim: Hephaistos 320

X

Xanthos: Elektra 247
Xenakis, Iannis: Orestes 520
Xenophanes aus Kolophon: Zeus 676
Xenophon von Ephesos: Hero und Leander 352
Xenophon: Kirke 396

Y

Yeats, William Butler: Athena 178; Europa 281; Leda 411; Perseus 569
Young, Edward: Kentauren 389
Yourcenar, Marguerite: Achilleus 11; Alkestis und Admetos 59; Ariadne 148; Minotauros 435; Phaidra 586; Theseus 672
Yourgrau, Tug: Orestes 519

Z

Zadkine, Ossip: Ariadne 148; Iphigeneia 377
Zandonai, Riccardo: Aias 37
Zanobi da Strada: Psyche 623
Zarathustra s. Zoroaster
Zechlin, Ruth: Daphne 210
Zedler, Johann Heinrich: Herakles 335
Zeno, Apostolo: Andromache 78; Iphigeneia 373
Zenon: Achilleus 2
Zeuxis: Kentauren 388f.
Ziani, Pietro Andrea: Alkestis und Admetos 55
Zimmer, Ján: Oidipus 504
Zimmermann, Anton: Perseus 569
Zingarelli, Niccolò Antonio: Antigone 87; Oidipus 504
Zirndorf, Heinrich: Cassandra 383
Zola, Émile: Aphrodite 111; Artemis 162; Phaidra 585, 587; Theseus 672
Zorn, Fritz, eigentl. Fritz Angst: Ares 139
Zoroaster (Zarathustra): Hermes 347; Orpheus 531
Zuccari, Taddeo: Persephone 565
Zucchi, Jacopo: Hera 323; Musen 451; Pan 541; Psyche 625
Zürn, Unica: Kirke 402
Zweig, Stefan: Achilleus 11
Zwetajewa, Marina Iwanowna: Iason und die Argonauten 363; Phaidra 586
Zwingli, Huldrych: Ariadne 145